PETRU URSACHE

Miorița

Un Dosar Mitologic

MIORIȚA. Un dosar mitologic

Comportamentul mioritic

Miorița este o replică românească la complicata problematică a morții şi reprezintă o secvență dintr- o rito- mitologie funerară. Față de aspectele practice, de punere în scenă a credințelor şi a ideilor religioase, textul (cîntec, baladă, colind, legendă), ca discurs verbalizat şi distinct, se înscrie în direcția unei metafizici mai speciale. Discuția poate avea înțeles, cu condiția să fie depăşită învestigația de tip etnografic, în care s- a perseverat pînă nu de multă vreme. Ea a dus la confuzii şi la simplificări nedorite. Lectura strict literală a complexului de forme poetice, identificarea unor amănunte ce privesc viața oieritului, nu trebuie nesocotite; ba sunt necesare pînă la un anume punct. Dar *Miorița* este un „text deschis", cum s- a mai spus. Ea se pretează la o serie de abordări din perspective diverse şi specializate: folcloristică, etnografică, literară. Pe lîngă acestea, se cuvine să se acorde atenția necesară înțelesurilor mitologice, estetice, filosofice, care dau individualitate acestui *corpus* de documente provenite dintr – o arhaitate foarte îndepărtată.

Aşadar, dincolo de aspectele, să le spunem „vizualizate", concret identificabile prin cuvînt şi gest, compoziția pe care o cunoaştem după formele conservate în colecții, ascunde, ca orice fapt de cultură de mare tradiție, elemente ermetizate, greu decriptabile. Ea se arată, în aparență, simplă şi la îndemîna oricui. Individul grăbit şi fără îndrumarea de rigoare riscă să nu întrezărească nicicînd calea care să ducă spre esența problemei. E mai comod şi mai profitabil, într- un sens sau altul, să te opreşti la suprafața lucrurilor, la amănunte devenite „nesemnificative" , eventual să le bagatelizezei cu umor, decît să treci dincolo de aparențe şi să constați, „pe viu", că ele sunt prea adesea înşelătoare. *Miorița* constituie tocmai un caz tipic de aparență înşelătoare.

A susține că nota caracteristică a poemei ar fi un simplu conflict profesional între ciobani, cum se mai întîmpla în lumea satelor intrate pe calea istorierii, că unul dintre ei a dat bir cu fugiții de frica celorlalți doi; sau a crede că aşa- zisul testament s- ar motiva prin dorința primară de integrare în materialitatea cosmică, eventual în „dosul stînii", de unde ar deriva „întreaga" semnificație a textului, mi se pare o regretabilă fundătură. Este ca şi cum am afirma, la repezeală, că experiența tragică a zeițe Iştar, din seria călătoriilor pe „celălalt tărîm", de la Inanna la Ghilgameş, de la Orfeu la eroul din basmul românesc *Tinerețe fără bătrînețe şi viață fără de moarte* s- a consumat fără „sens". Nimic de zis, rezultatul călătoriei ca simplă aventură a fost de fiecare dată „negativ", dar nu *inutil:* s- a ivit, cu sacrificiu greu, un reper necesar în împlinirea cunoaşterii, în sensul că *viața*, care trecea drept singura formă de existență la începutul începuturilor mitice, chiar şi în panteonul divin, s- a delimitat de tărîmul *morții*, înțelese de acum înainte ca realități opuse, cu statut propriu. În logica paradoxului, opoziția nu exclude asociere pe un plan mai înalt, de complementaritate şi universalizare, aşa cum în matemateci, plus şi minus

infinit intră în coerența aceluiaşi dialog al numerelor; cum în gîndirea speculativă afirmația se asociază cu negația, adesea una substituind- o pe cealaltă, cum în fonetică vocalele nu au înțeles deplin fără consoane; la fel şi „celălalt tărîm" începe să capete chip prin raportare inversă la lumea „văzută". Cele două tărîmuri se unesc printr- o călătorie. Ea se face cu ştiință, iar numele asupra căruia s- a convenit după multe încercări (de mit, de basm, de religie), nu este altul decît „ştiința morții". Lumea contemporană, cu tot instrumentalul ei de gîndire bine echipată, în plan tehnico- ştiințific, nu a găsit o replică, pe cont propriu, la ştiința morții. Întrebarea a rămas la fel de frisonantă ca pe vremea lui Ghilgameş, a lui Orfeu şi a păstorului mioritic.

Într- un cuvînt, *mioritismul* se întemeiază pe un tip de comportament moral şi existențial, cu rădăcini adînci în straturile cele mai îndepărtate ale gîndirii mitice. Drept urmare, calea posibilă în abordarea problemei o constituie doar comparatismul mitologic. Se poate dovedi astfel că păstorul carpatic nu este izolat în căutarea dramatică întru aflarea unui răspuns, fie şi iluzoriu, în ce priveşte realitatea enigmatică a morții. Înaintea lui (deşi n- o să ştim niciodată ce înseamnă „înainte de...", pentru că, în mitologie şi, în general, în culturile prealfabete, *timpul* are valoare proprie, cronologia matematică fiind exclusă) se cunosc şi alte încercări de acelaşi fel, de la zei la eroi şi „apoi" la oameni. Asemănările sunt atît de frapante, încît nici n- au putut fi observate. Două exemple din multe altele. Într- unul dintre cele mai vechi mituri ale omenirii zeul – păstor, Dumuzi, deşi se bucura de o poziție înaltă în panteonul sumerian, ca şi Proserpina din repertoriul greco- latin, primeşte vestea că urmează să fie ucis, „în strunga cu oi", de către duhurile infernale Galla. Eroul, puternic şi divin, nu se gîndeşte să ia măsuri de apărare, nu pune mîna pe ciomag să- i întîmpine pe vrăjmaşi, ci începe să lăcrimeze şi să bocească, cerînd sfat şi ajutor de la soră, de la mamă; deci de la ființe aparținînd, potrivit arhetipologiei, spiritului chtonian şi feminin, nu uranian, viril. Nu avem dreptul să- i reproşăm eroului sumerian lipsa de curaj, „bărbăția" haiducească. El se afla într- o situație limită: ştia că nici o forță (umană sau divină), nu se putea opune morții, lecție transmisă din veac în veac, în toate direcțiile şi la toate popoarele de mare tradiție.

Este şi cazul lui Ghilgameş. Nici lui nu i se poate contesta vitejia printre semeni, zei ori eroi. A dat dovadă cu multe prilejuri. Totuşi, moartea lui Enkidu i- a provocat multă întristare, l –a transformat în „altă ființă"; iar călătoria îndepărtată şi grea, cu scopul de a descoperi un răspuns şi un remediu în legătură cu întrebarea chinuitoare privind realitatea morții, n- a dus la rezultatul dorit, ca şi în cazul eroului din *Tinerețe fără bătrînețe...* Păstorul carpatic, la rîndul său, nu a pus mîna pe armă, pentru că duşmanii care se pregăteau să- l atace, în chip de duhuri Galla, nu reprezentau decît instrumente ale morții. În spatele tuturora se afla moartea eternă şi de neclintit. Înfruntarea putea duce la amînarea, nu şi la îndepăratera definitivă a ei. Discursul mitologic îşi păstrează liniile mai pronunțate în cele două secvențe sumero- babiloniene; dincoace, scenariul narativ este transferat în lumea personajelor de basm şi în viața păstorească, de unde şi mutațiile aparente de ordin domestic şi nuvelistic.

Pe scurt, comportamentul mioritic, aşa cum rezultă din poema folclorică, varianta Alecsandri, ca şi din complexul de texte agro – păstoreşti asociate, înseamnă actualizarea unui act mitic, îndelung experimentat din generație în generație. Este vizat orice individ situat fie pe cea mai de jos treaptă istorică şi culturală, temător de moarte, fie aparținînd celei mai avansate civilizații moderne, dotate cu instrumente sofisticate de „protejare" a omului. Nu s- a schimbat nimic în decursul timpului şi nu se întrevăd speranțe, dacă

avem tăria să privim realitatea cu toată răspunderea: moartea nu a cedat o iotă din poziția sa privilegiată, păstrîndu- se nedesmințită în nedesvăluite enigme.

Omului îi rămîne libertatea să ficționeze într- un fel sau în altul; este o libertate necesară şi morală, deşi limitată, constrînsă. Atîta vreme cît păstorul alege calea destinală, cea mai grea, cum s- a văzut, transferînd întreaga problematică a morții dintr- o acțiune imediată, efemeră şi la îndemăna oricărui aventurier, într- o meditație de cel mai înalt înțeles existențial, înseamnă că a avut tăria să „revalorifice" (Mircea Eliade) negativitatea morții, dîndu- i un înțeles nou, în sprijinul ființei căzute în suferință şi în umilință. Astfel, omului i se iveşte şansa refacerii puterilor sufleteşti şi spirituale după modelul universal al păstorului – zeu (Dumuzi), devenind capabil, în varianta carpatică, să întîmpine moartea, cel mai de temut vrăjmaş al vieții, „împăcat şi tare". În puterea sacrificială de „a pune întrebarea justă" (şi necesară), în folosul tuturor, chiar dacă ea rămîne deschisă, pentru a fi asumată de fiecare individ în parte, stă înțelesul moral şi existențial al *Mioriței*. Pe această cale, textul românesc se uneşte cu documentele de circulație universală aparținînd aceleiaşi sfere comportamentale şi de gîndire. Cît priveşte dimensiunea estetică a poemei (e bine să se aibă în vedere varianta Alecsandri), problema ar merita o discuție specială.

Cap. I

DOSAR MITOLOGIC

1. AVENTURI THANATICE EXEMPLARE

A. Zeul care trebuie să moară

Spre deosebire de divinitățile feminine, care coboară în infern experimentînd moartea naturală pentru a se întoarce victorioase, acoliții masculini cunosc o situație sensibil diferențiată. Moartea lor nu are o *cauză* precis formulată, inteligibilă pentru epoca modernă, dar ea trebuie să se întîmple neapărat şi încă în mod năprasnic. Acest fapt îi şi uneşte pe Dumuzi – Tammuz, pe Osiris, pe Attyis, pe Adonis; dar să- l adăugăm şi pe păstorul carpatic din *Miorița*, adică pe un „beneficiar" de modele alese şi moştenite. Fiecare dintre eroii citați *trebuie* să pună în ecuație o paradigmă a existenței, fundamentală pentru întreaga omenire sau, măcar, pentru un segment al ei. Aici nu mai intervin *moirele* care să dicteze, cu de la sine putere destinele oamenilor şi ale zeilor, întinderea vieții, succesiunea evenimentelor, natura sfîrşitului.

Dumuzi află că i se pregăteşte sfîrşitul şi se trezeşte dintr – odată față în față cu demonii Galla, care nu sunt altceva decît mesageri ai morții. Ajutoarele sale posibile, invocate cu disperare, nu au nici o putere, nici măcar sora lui, Gestinanna, poetă divină, cîntăreață şi tîlcuitoare de vise; prin urmare, o forță chtoniană a pămîntului - mumă; nici Utu, zeul soarelui şi fratele marii zeițe Inanna, soția lui Dumuzi. Asta pentru că duşmanii vin din altă lume, a morții, unde nici unei divinități solare ori telurice nu- i este dat să

ajungă fără vătămare. Ei au învestitura să năvălească asupra pămîntului şi asupra vieţii pentru a produce perturbare. Nu şi invers. Nici unei divinităţi precreştine nu- i era permis să pătrundă în lumea subterană şi infernală decît cu mari precauţii. Exemplele zeiţelor Iştar şi Inanna, care au coborît în lumea „de Jos", fiind aspru pedepsite, rămîneau pilduitoare pentru toată lumea sumero- babiloniană.

Osiris este ucis prin vicleşug de fratele lui, Seth, zeu asociat cu principiul răului, al violenţei şi al războiului. Ne scapă astăzi uşurinţa cu care Osiris a căzut în capcana întinsă de Seth, aceea de a se aşeza de bună voie într- un fel de sicriu pentru „ a i se lua măsura", fără a bănui o clipă ce- l aştepta. Chiar dacă Isis, sora, vine pe urmă, îl descoperă, îi reface trupul şi – l învie prin vrăji şi leacuri, asemenea „maicii bătrîne" din balada românească de curte feudală, zeul egiptean nu – şi mai face apariţia printre cei vii, devenind stăpîn etern al lumii „de dincolo". Orice egiptean trecut în moarte, fie faraon, fie om de rînd, se alătura, după episodul sicriului, lui Osiris şi chiar purta numele zeului. Nici unul dintre zeii vechilor mitologii ale morţii (Dumuzi- Tammuz, Osiris, Attys) nu opune rezistenţă forţelor infernale; cel mult, sunt anturate de fiinţe feminine binevoitoare, soră, soţie, maică, în momentul conflictului fatal ori după încheierea lui.

Un personaj mitic şi cultural, păstrat destul de vag în memoria colectivă, este Lazăr. Şi el *trebuie* să moară. Informaţia de bibliotecă este, din păcate, destul de redusă. G. Dem. Teodorescu a cules o variantă rarissimă, *Lăzărelul*, pe care a inclus- o în colecţia sa de *Poezii populare*. Se mai găsesc indicii la C. Rădulescu – Codin, Elena Niculiţă- Voronca, S. Fl. Marian. Datele nu concordă între ele, fiind deteriorate de loc şi de vreme. Dacă textul a fost, totuşi, conservat şi consemnat în zone dialectale diverse şi la mari distanţe, este de presupus că avem de a face cu o realitate culturală demnă de atenţie, răspîndită, pe vremuri, pe toată întinderea spaţiului limbii române. Calendarul agricol fixează „obiceiul", de regulă, în ajunul Floriilor, simplă coincidenţă cu pomenirea biblicului Lazăr. Oricum, materialul de teren ilustrează un obicei de primăvară distinct, cuprinzînd elementele de bază care – i asigurau mecanisme proprii de funcţionare: o schemă ritualistică parcursă de eroul tutelar, un alai de bocitoare, un text literar consacrat şi explicativ; de asemenea, un sistem adecvat de credinţe, ca totul să se încheie cu o formulă obişnuită de urare.

Un studiu amplu şi relevant ca informaţie şi concepţie l- a consacrat lui Lazăr, cu ani în urmă, Nicolae Rădulescu. Citim: „În săptămîna Floriilor sau cu cinci săptămîni înainte, grupuri de fete, de la 4 – 5 ani pînă la măritiş, colindă din casă în casă, uneori însoţite de femei vîrstnice, îndrumătoare. Fetele cîntă, iar în alte locuri joacă şi chiuie pe o melodie anumită, ceremonială. Ele sunt îmbrăcate în alb, pe alocuri au în mijloc o pereche nupţială: mireasă şi ginere ori numai mireasa poartă o panglică roşie în păr"(1. Autorul se bazează în mare parte pe date de teren completînd informaţiile prea sumare ale folcloriştilor care l- au premers. De reţinut că schema ritualică se aseamănă, în anumite puncte fixe, aproape pînă la identitate, cu Paparuda.

Există suficiente motive, după părerea îndreptăţită a regretatului folclorist, Nicolae Rădulescu, pentru asocierea lui Lazăr, „erou vegetaţional", cu Dumuzi, Osiris, Adonis şi Attys. Elemente comune: a) *Naşterea miraculoasă*. „La naştere, Lazăr apare înfăşat în elemente vegetale: foi de viţă, foi de nuc, legat în crengi de vişin"; „Adonis s- a născut din copacul de smirnă"; „Forma primitivă a lui Osiris a fost un trunchi de copac" ; „În numele lui Attys se executau sacrificii de spînzurare a bărbaţilor de crengile pinilor". b) *Moartea violentă* şi renaşterea eroilor sub forme vegetale: „Din sîngele lui Adonis răsar

anemone şi micşunele din Attys"; „Lazăr mort se transformă în flori. Surorile lui înfloresc bocindu- l. Laptele în care a fost scăldat Lazăr mort este aruncat la rădăcina pomilor, în alimente, pe locuință, asupra fetelor...". Iată cum sacrificiul lui Lazăr devine rit de fertilitate, cuprinzînd deopotrivă regnul vegetal, zoo şi uman.

Partea care interesează aici priveşte moartea lui Lazăr: pur şi simplu, cade din copac, se rupe creanga; sau, cocoțat pe ea, o taie cu inconştiență. Se merge direct la țintă, fără complicații dramatice cu duhurile Galla ori cu „cel ungurean". O asemenea „cauză" a morții este de- a dreptul rizibilă. Se cunosc basme care narează naşterea eroului dintr- un lemn (*Tei – Legănat*) sau din piatră (*Omul din piatră*). Lemnul şi piatra (dar nu orice lemn şi nu orice piatră) apar ca materii genezice în credințele străvechi. Personajele masculine ivite pe această cale sunt apte de aventuri eroice deosebite iar cele feminine devin modele de frumusețe (*Fata din Dafin*). Eroina încearcă să se ferească de privirea pîrjolitoare a Soarelui, semn că adversitățile cu înțlesuri fertilizatoare: cearta dintre Sora Soarelui şi Sora Boarelui (*Dealul Mohului),* dintre secetă şi ploaie au fost transferate în plan erotic, nu în thanatic.

Dar Lazăr, cel căzut din copac, se pare că nu poate suporta destinul dentrologic şi floral. Se naşte ca să moară, asemenea plantei răpusă de arşiță ori copacului doborît de secure. Căderea poartă în sine simbolicul. Eroul repetă destinul copacului. Moartea este aşteptată ca fapt existent în firea lucrurilor, ori este „ajutată"; motiv pentru care nimeni din această familie de personaje mitice nu schițează vreun gest contrar. Dumuzi „ştie" că trebuie să moară, ca şi Osiris sau Attys.

Asemenea divinități aparțin unei vîrste primitive a credințelor şi ideilor religioase. Ele se nasc direct din natura- mumă roditoare, din semințe, arbori şi flori, necunoscînd altă genealogie, spre deosebire de eroii de legende mitologice şi de întemeiere, ca Hercule, Thezeu, Iason, Romulus, care se revendică de la zei şi de la nimfe şi care sunt destinați aventurilor spectaculoase, pentru a sfîrşi existența tot prin moarte năprasnică. Fiind atît de „aproape" de primordialitate şi de androginie, Dumuzi şi Osiris, Adonis şi Attys reprezintă principii înainte de toate, nu biografii individualizate. Dumuzi se delimitează şi atîta tot de demonii Galla, spirite ale răului şi ale morții. Aceştia nu cunosc hrana binefăcătoare, apa pentru libații, colacul ca jertfă ritualică, nici „dulcea" iubire omenească; prin urmare, se opun, tot la nivelul principiilor, fundamental comportamentului stimulator de viață ce- l caracterizează pe zeul- păstor, Dumuzi. Osiris se diferențiază şi el de Seth, fie direct, fie prin intermediul fiului său, Horus, iar păstorul carpatic de vrăjmaşii semnalați de mioara năzdrăvană şi de „maica bătrînă".

Înfruntarea dintre principii, baza întregii literaturi fabuloase şi sapiențiale, dintre bine şi rău, dintre Soarele secetos şi Vîntul aducător de ploaie sunt teme frecvente în vechile mitologii, multe dintre ele transmise pînă astăzi, în forme cifrate (*Dealul Mohului*) sau estetizate, literaturizate (*Miorița*). Nu este vorba de opoziție vrăjmaşă, ca bătălie în accepțiunea actuală, militară a termenului, ci de tipuri specifice de manifestare dictate de ritmuri cosmice. Anumite împrejurări favorizează răul, altele, binele. Aceste două principii, în alertă, se afirmă pe rînd sau se lasă temporar dominate, aşa cum vieții îi urmează moartea. E un joc a cărui dialectică omul mitologic încearcă s- o înțeleagă, dar aşa cum eroii din *Iliada* îşi făceau cunoscute genealogiile chiar în momentul înfruntării pe cîmpul de luptă, pentru ca cititorul să deducă de partea cui înclină victoria, Dumuzi se vaită şi cere ajutoare, însă ştie că, momentan, demonii au asecendent față de el. Şi Iisus se

roagă în Ghetsimani să i se ia, dacă se poate, răspunderea care- l apasă ca Fiu, dar se supune în acelaşi timp unei hotărîri predictate, dată de El însuşi ca parte din Treime.

Asemenea corelații şi opoziții dintre principii sunt greu de urmărit, atît în mitologiile străvechi, cît şi în religiile savante. Răul pare a fi necesar, în măsura în care ajută binelui să se manifeste, cu toată puterea întăritoare pentru omenire. Dumuzi înțelege că *trebuie* să moară, asemenea celorlalți eroi la care se fac referințe aici. Prin sacrificiul generos şi de sine, ei pun în discurs perpetuu însăşi existența care tinde să devină, teoretic, moartea ca moarte. Fie că, într- un caz, problematica mai conține forme de gîndire proprii eroului vegetațional, fie că, în alte locuri, răsar elemente ale conştiinței antropologice (*Miorița*).

Dumuzi rămîne un model pentru toate situațiile ce țin de comportamentul mitic şi ritualic, ca şi păstorul mioritic, aflat într- o descendență firească prin mutațiile demitizate şi literaturizate. Cu alte cuvinte, între Dumuzi şi păstorul carpatic existe deosebiri numai aparente. Primul, el însuşi păstor, dar şi zeu, îl prevesteşte, „peste timp", pe celălalt. Îi uneşte punerea în scenă a problematicii morții. Adoratorii lui Dumuzi concepeau realitatea dramatică a morții actualizînd- o iar şi iar, prin tehnici ritualice. Oricînd se poate demonstra că sumerienii, egiptenii, grecii, geto- dacii au promovat concepții funerare izvorîte şi timbrate din /de rituri ale fertilității. În schimb, sacrificiul păstoresc din Vrancea îşi asumă un cod de înțelesuri sensibil evoluat şi de interes filosofic, atîta timp cît se ridică spre înțelegerea antropologică a omului. Să nu uităm că dacii deveniseră celebri în lumea antică pentru gîndirea lor îndrăzneață asupra vieții şi a morții. Autorul *Mioriței* este categoric urmaşul lor.

B. **Întoarcerea Zeiței**

Modelul călătoriei în lumea de „dincolo", a morților îl lansează„prima dată" zeița sumeriană Inanna (Iştar la asiro – babilonieni). Toate celebrele „călătorii" (căsătorii forțate, răpiri, aventuri eroice, rătăciri), puse pe seama lui Ghilgameş, Orfeu, Proserpina, Ulise, Eneas, protagonistul tip Făt- Frumos (din basmul românesc *Tinerețe fără bătrînețe şi viață fără de moarte*) sunt derivate. Lectura acestora se arată dificilă pentru că textele aparțin unor culturi îndepărtate, de regulă, prealfabete; dar şi pentru că elementele constitutive ale narațiunilor s – au pulverizat ori s- au refugiat, în efortul lor de supraviețuire, în forme epice literaturizate. Trebuie făcute multe şi prudente asociații ca să se vadă dincolo de cuvîntul aparent banal, un semn mitic, dincolo de gestul devenit „obişnuit", un simbol ritualic.

Călătoria imaginară a Inannei este dată ca *reală* şi credibilă, în măsura în care, la acel nivel al instituționalizării mitice, tărîmurile: Cerul, Pămîntul, Aerul, Apa încă erau corespondente şi penetrabile, divinitățile tutelare erau înrudite şi constituiau o familie (

panteon) unică, în chip de părinți, fii, fiice, frați, surori. Ei îşi împărțeau prin convenție zonele de influență. În *Odiseea* şi în *Vechiul Testament*, lumile deveniseră deja rigide. Ele continuau să se „deschidă”, adică să fie accesibile, ca şi în folclorul de mai tîrziu, doar unor persoane favorizate sau inițiate, care se foloseau de tehnici magice. Regele Saul reuşeşte, cu ajutorul unei vrăjitoare, să recheme din *sheol* umbra strămoşului său, Samuel, interogîndu- l direct, într- un moment critic pentru neamul lui Israel. Prin tehnici sacrificiale, Ulise coboară în subterane, dialogînd cu eroii de la Troia, transformați în umbre jalnice.

Alta este situația Inannei, în cea mai veche ipostază sumeriană, aşa cum a fost identificată de asiriologul S. N. Kramer. Zeița se hotărăşte să coboare în infern, în lumea morților, dar cu de la sine putere. Este stăpînă doar peste „Marele de Sus” şi crede că împărăția sa nu are margini, că se întinde şi peste „Marele de Jos”. Dar se înşeală. În subterane, singura autoritate recunoscută este Ereşkigal, „sora” mai „mare” a Inannei şi demonul Morții. Iată începutul celui mai vechi poem despre moarte:

„De la Marele de Sus, / ea îşi îndreaptă gîndul spre Marele de Jos; / De la Marele de Sus, / zeița îşi îndreaptă gîndul spre Marele de Jos; / De la Marele de Sus, / Inanna îşi îndreaptă gîndul spre Marele de Jos. / Doamna mea părăsi cerul, părăsi pămîntul, / În lumea Infernului ea coborî; / Ea părăsi domnia, ea părăsi stăpînirea, / În lumea Infernului ea coborî”(2. Ce a determinat- o pe zeiță să părăsească cerul, pămîntul şi domnia n- o să ştim exact niciodată, după cum o să ne scape în amănunt motivul agresiunii demonilor Galla asupra păstorului Dumuzi; poate dorința de a străbate ținuturi improprii, spiritul de aventură nelipsind în timpurile mitice şi eroice.

Inanna nu este sigură de izbîndă în călătoria sa. De aceea ia cu sine „cele şapte legi divine”, printre care însemnele vestimentare: *Coroana Cîmpiei, Vergeaua, Pieptarul,* precum şi simboluri ale Vegetației, Erosului şi Războiului. Totodată, îşi pregăteşte un aliat, slujbaşul divin Ninşubur, pentru a interveni pe lîngă zeii cei mari, Enlil, Utu, Enki, în cazul în care situația ar deveni critică. Aşa se şi întîmplă. Cînd Ereşkigal primeşte înştiințare că sora ei „mai mică” îi încalcă domeniul, fără nici o înțelegere prealabilă, nici cu acceptul întregului panteon sumerian, ordonă paznicului infernal, Neti, s- o primească, dar s- o deposedeze de „legile divine”, care, oricum, nu aveau nici o putere în Marele de Jos, ci numai în Marele de Sus. De altfel, Inanna nu opune nici o rezistență, aşa cum nu se revoltă Dumuzi în fața demonilor, ori păstorul carpatic împotriva vrăjmaşilor. Cele două zeități surori sunt antinomice: Marele de Sus şi Marele de Jos. Ele nu pot exista împreună, concomitent şi în celaşi loc, aşa că una urmează a fi eliminată, adică să moară. Este sacrificată, fireşte, Inanna. Pierderea însemnelor, a „legilor divine”, echivalează cu moartea. Şi Dumuzi este deposedat de *toiag, căuş, putinei,* obiecte sacre, prin acestea luîndu- i - se însemnele şi, deci, puterile. În cele din urmă, „cadavrul” Inannei este agățat într- un cîrlig de fier, ca animalele ucise la abator, pedeapsă grozavă, inventată, cum se vede, de asiatici, şi practicată de ei de- a lungul istoriei pînă în zilele noastre.

Ce urmează pe firul narativ al mitului ține în mare parte de domeniul imaginației literare. Zeița este recuperată pe cale magică şi reparatorie: zeul Enki confecționează două divinități din lut (ceea ce aminteşte de Caloian), le însufleţeşte şi le trimite în lumea „de dincolo” pentru a stropi corpul neînsufleţit al Inannei cu „licoarea vieții”. Calea către nemurire, către tinerețe veşnică, spre viață fără de moarte începe să capete, la sfîrşitul aventurii eşuate a zeiței sumeriene, un înțeles nou: în Marele de Jos nu pătrunde nimeni; aşadar, moartea nu poate fi învinsă, adevăr cutremurător chiar şi pentru zei. Cei vechi şi-

au pus întrebarea iar ea a rămas greu de înțeles, pentru totdeauna, de ființa umană, limitată destinal şi profund tragică. Nemurirea este un atribut al zeilor. Ea poate fi obținută şi de oameni privilegiați, îndrăgiți de cei divini, asemenea lui Zuisudra, tot sumerian. Se arată oamenilor ca iarbă fermecată (Ghilgameş) sau ca tărîm însorit (basmul românesc *Tinerețe fără bătrînețe*...). Vechii canaanieni au inventat mitul lui Noe, cel salvat de potopul biblic şi căruia i s- a dăruit viață îndelungată. Este o replică la Utnapiştim, variantă babiloniană şi adaptată a lui Zuisudra. Dar, în vreme ce eroii sumero- babilonieni, plasați în „țara fericiților" treceau drept nemuritori, după modelul zeilor, străbunul evreilor s- a bucurat doar de vîrstă eonică, de longevitate. „Ulterior", şi „patriarhilor" li s- a recunoscut existență matusalemică, în tradiția mentalistă a vechiului mit al nemuririi.

În varianta babiloniană a călătoriei infernale, protagoniştii au rămas aceiaşi, cu deosebirea că Inanna se numeşte Iştar şi devenind, cu timpul, o divinitate predominant erotică, asemenea Afroditei din mitologia greacă. Nimic n- a împiedecat- o, totuşi, să – şi păstreze atributele agro- păstoreşti. Iştar se defineşte înainte de toate ca simbol al lui Eros, pentru a se opune cu hotărîre surorii sale, Ereşkigal, devenită Thanatos.

Schema mitică a coborîrii s- a păstrat şi ea în linii generale. Şi de data aceasta, aventura eroică pare un act propriu, de voință. În planul basmului, feciorul de împărat hotărăşte să nu se nască pînă nu i se promite nemurirea. Cele două lumi sumeriene, Marele de Sus şi Marele de Jos, încep să se asocieze „în profunzime" (Gilbert Durand), să se aşeze în serii simbolice la nivele distincte: una, în continuarea tradiției, uneşte viața şi moartea (Eros – Thanatos); adoua se limpezeşte în direcția moralei, *sus* însemnînd *binele*, valorizarea existenței ideale, *jos* încapsulînd *răul*, infernul şi moartea. De aici pînă la inventarea *raiului* şi a *iadului*, calea, într- o direcție ori în alta, se arată liniară şi rapidă.

Varianta babiloniană debutează cu imaginea „lumii de jos", destul de întinsă ca text, probabil cel mai „vechi" loc al umbrelor cunoscut în bibliografia de specialitate, cu ecouri şi în alte culturi euro- asiatice:

„În Țara – fără- cale- întoarsă, tărîmul lui Ereşkigal, / Iştar, fiica lui Sin, şi - a pus în gînd să meargă, / În casa cufundată – n beznă, lăcaşul lui Irkalla; / Cel ce- a intrat în casa lui n- o părăseşte niciodată; / Cel ce- a găsit calea spre ea nu află drumul înapoi; / Cel care- n casă a pătruns mereu rămîne - n întuneric. / Se ospătează cu țărînă şi glodul este hrana sa; / Acolo nu mai e lumină şi toți sălăşluiesc în beznă; / Ca păsările se- nveşmîntă, avînd în loc de straie, aripi / Şi huzureşte pe zăvoare şi pe canatul uşii, colbul..." (3.

Zeița Iştar, orgolioasă şi neînfricată, ca orice divinitate stăpînitoare care vine „de sus", amenință că distruge porțile dacă nu i se deschide. Conflictul între zei (plan manifest „vizibil"), tărîmuri şi principii (planuri derivate, de profunzime) ia forme violente. Căci la vestea vizitei ce- o aşteaptă, Ereşkigal se înfurie, ca şi în varianta „anterioară", sumeriană: „Pe loc se- ngălbeni la față, precum un tamarisc tăiat; / Se- nvineți la buze ca o strivită trestie *kuninu*. / - Ce- mpinge inima- i spre mine? Ce- i mînă cugetul? / Nu beau eu apă numai cu zeii Anunnaki? / Nu glod mănînc în loc de pîine? Nu sorb în loc de bere mîl ? / Au nu deplîng bărbații plecați de lîngă soațe? / Au nu plîng fete smulse din brațul celor dragi? / Nu plîng plăpînzii prunci, cosiți mult prea devreme?/ Străjerule, te du, deschide- i poarta, / Primeşte- o după datina străveche!" . Urmează ritualul trecerii prin fața celor şapte porți infernale, pînă ce oaspetele „de sus" ajunge în fața stăpînei întunericului, noroiului şi plîngerii. La fiecare poartă Iştar este deposedată,

ca şi Inanna, de însemnele divine. Probabil că trecerea timpului, de la o variantă la alta, de la Inanna la Iştar le- a opacizat simbolismul, pentru ca unele să dispară cu desăvîrşire. Dumuzi semnalează cu durere deposedarea însemnelor păstoreşti, de aceea dă impresia că se află chiar în interiorul mitului, înconjurat de personaje – simbol, benefice şi malefice; păstorul carpatic ne apare şi el însingurat, înstrăinat în imensitatea cosmică.

Pierderea însemnelor lasă loc unui pasaj dramatic, în care zeița intrusă suportă cazne grele. Să se observe asemănarea de comportament şi de concepție cu descîntecul (- blestem) de boală şi de urît din folclorul românesc: „Te du, Namtar, îndeamnă Ereşkigal pe unul dintre slujitori, degrabă şi închide- o în palat. / Şaizeci de boli stîrneşte- mpotriva lui Iştar: / Boala de ochi asupra ochilor; / Boala de şale – asupra şalelor; / Boala de inimă asupra inimii; / Boala de glezne – asupra gleznelor; / Boala de cap asupra capului. / Din trupu- i nici o boală să nu- i scape”(4. Dacă dispariția Inannei pune în alertă panteonul divin sumerian, confruntat cu realitatea morții ca moarte, pierderea zeiței Iştar periclitează însăşi existența cosmică, iar aventura eroică a coborîrii capătă înțelesul unui mit al fertilității: „Cum coborî Iştar, zeița, în Țara – fără- cale – întoarsă, / Pe junci n- a mai sărit un taur, asinul n- a mai venit spre- asină; / Pe uliță nici omul n- a mai oprit femeia; / Dormea bărbatul singur în odaie; / Dormea soția singură în cotlonul ei (...) // Vizir, de zei slăviți, Papsukkal îşi înclinase chipul său, / Iar fața îi era posomorîtă. / Purta cernite straie şi păr lung. / Plîngînd s- a dus Papsukkal la Sin, al său părinte, / Vărsă lacrimi şi- n fața lui Eà, regele: / - Iştar, plecată – n Lumea – de- apoi, n- a mai venit. / De cînd a coborît Iştar în Țara- fără- cale- ntoarsă, / Pe junci n- a mai sărit un taur, / Nu s- a mai unit asin cu- asină; / Pe uliță nici omul n- a mai oprit femeia, / Bărbatul doarme singur în odaie, / Soția doarme în cotlonul ei” (5.

Eà, rege al zeilor, care cumulează multiple funcții, acvatice, vegetale, zoo, antropo (îl întîlnim şi în legenda lui Utnapiştim, primul om care şi- a dobîndit viață prelungă), o salvează pe Iştar. El plăsmuieşte un chip, probabil tot din lut, Asuşunamir, pe care îl învață cum să fure din infern *Apa vieții*, dintr- un burduf ştiut numai de Ereşkigal. Iştar ar putea să reînvie dacă ar bea din acea apă. Iată un singur scenariu pe două variante ale călătoriei şi morții. O variantă ilustrează soarta Inannei, care pune în dialog dramatic Marele de Sus cu Marele de Jos, ca realități antinomice, separate geografic şi cosmic. Inanna scapă de furia morții în chip condiționat: să promită în locul ei un zălog, adică o ființă trăitoare în Marele de Sus. Se vede nevoită să- l sacrifice chiar pe Dumuzi, soțul ei, zeul- păstor. Este de bănuit că potrivit acestei convenții au năvălit la stînă duhurile rele. Varianta a doua a morții, cea babiloniană, arată încă o dată, prin Iştar, că moartea este atotbiruitoare şi că poate fi, cel mult, păcălită. Împotriva ei sunt eficiente doar leacurile miraculoase: burduful cu *apa vieții* (în mitul babilonian la care facem referință), *buruiana vieții* (din *Epopeea lui Ghilgameş*), *spațiul însorit* (basmul *Tinrețe fără bătrînețe...*), *insulele fericiților* (din ficțiunile mediteraniene).

Greu de spus, totuşi, în ce măsură mitul vegetal al zeiței, care porneşte în călătorie şi se întoarce cu sprijin venit din panteon, reprezintă o premieră sumeriano- babiloniană. În domeniul ficțiunilor de această natură, cronologiile devin, se ştie, inoperante. Şi egiptenii cunosc povestea unei divinități feminine, pe care au asociat- o, mai hotărît, cu riturile de fertilitate: *Legenda despre întoarcerea zeiței Hator- Tefnut din Nubia*. Hator sau Vaca Sacră este fiica lui Ra, zeul soarelui, prin urmare o divinitate care ocupă un loc de primă mărime în panteonul egiptean, dominat de spirite astrale, vegetale şi zoomorfe. Hator mai este „marea vacă a Cerului”, altfel spus, principiul feminin fundamental, iconografia

mitică reținînd- o în chip de bovină, leoaică, șarpe. Ea era principalul aliat al zeului Ra în lupta permanentă cu şarpele infernal Apop. În mitologia egipteană „mai nouă”, Isis era înlocuită ori asemănată cu Hator, în chip de acolită a lui Ra (- Osiris) şi purtînd soarele între coarne. De aceea vaca cerească se mai numea şi Hator- Tefnut., adică „ochiul zeului”. Din vreme în vreme Hator - Isis părăsea Egiptul. Asta se întîmpla după certurile periodice şi violente cu tatăl său. Plină de furie, rătăcea prin deşerturile îndepărtate ale Nubiei, țară legendară în conştiința vechilor egipteni. Regele suferea de supărare şi de însingurare după plecarea fiicei. De aceea dorea cu ardoare rentoarcerea ei. Şu şi Toth, fii ai lui Ra, primeau însărcinarea să meargă după Hator- Tefnut, s- o împace şi s- o aducă înapoi. După multe insistențe şi trucuri diplomatice, mînioasa zeiți se reîntoarcea. Vestea provoca bucurie generală, marea vacă cerească fiind întîmpinată pretutindeni cu cîntece de laudă, jocuri şi mese festive:

„S- a întors măria sa, s- a întors din Bigeh, nubian ținut, / Să vadă Nilul egiptean, pămînt drag şi cunoscut / Cu toate ale lui minuni. / În cinstea ei ard pe jertfelnic / De – a valma tauri graşi, / Gîscani şi alte lucruri minunate. // Din sistre- i cîntă zeii toți şi dănțuie zeițele. / Femei puternic bat în tamburine pentru ea, / Îi toarnă vin, ulei i- aduc şi –n aur capu- i încunună. / O, cît ți- e chipul de frumos şi cît ne – nveseleşti cînd vii!”(6.

Este un cîntec „de revedere”, la fel de entuziast şi de exploziv ca o cunoscută evocare a Primăverii din lirica folclorică românească: „Primăvară, mama noastră, / Ia zăpada de pe coastă...”. Dar textul românesc se arată mai puțin spectacular din următoarele motive: în primul rînd, pentru că nu aparține mitologiei, ci liricii de natură, specie poetică structurată pe mici dimensiuni şi adaptată unei mentalități mult diferențiate în timp şi în spațiu. Ca şi Hator- Tefnut, *primăvara* se înfățişează ca un mesager ce vine de departe să aducă veselie şi bună stare. Ea este venerată şi aşteptată ca o veritabilă divinitate. Apariția nu produce numai bucurie în suflete, dar şi transformarea şi renaşterea întregului univers vegetal, animalier, uman. Ambele texte, cel românesc şi cel egiptean, diferă ca informație strictă şi ordine compozițională. Le uneşte, însă, suportul sentimental, bucuria revederii uneia şi aceleiaşi ființe suprafireşti, unanim îndrăgite. Ca şi Primăvara, zeița egipteană pogoară ca o divinitate, adică vine de sus şi de peste tot: „Venit- a, a venit Tefnut / Cu Şu întru acest ținut, / Din Bigeh făcînd cale – întoarsă, / Şi- a pogorît pe glia arsă.../ Şi- i zise atunci zeiței, Toth: / Ferice- i pe aici socot! // A fratelui său Şu prea frumoasă soață, / Cu el împreună din Kenset veni / Şi într- al lor oraş se uniră”. Tefnut- Hator se întoarce într- un moment critic: glia era arsă. Prin urmare, tristețea de moarte a zeului însemna o metaforă a cîmpului pîrjolit de secetă, ca şi boala grea a Regelui Pescar din mitul lui Parsifal. Şi tot o metaforă este căsătoria zeiței cu fratele ei, Şu.

Mitul întoarcerii are şi un caracter sincretic. El alunecă de la vegetal la uman, de la Eros la Thanatos, de la reînvierea spiritului naturii la căsătoria sacră a divinității. După acelaşi model, urmînd căsătoria oamenilor: „Reprezentările despre întoarcerea zeiței, care erau puse în legătură cu înviorarea naturii, se contopeau cu reprezentările despre căsătoria ei, care determina rotirea întregii naturi, deoarece se considera că, după cum zeița naturii zămisleşte în timpul căsătoriei din primăvară cu divinitatea cerească dînd naştere copilului ei, tot astfel şi natura zămisleşte în timpul înoirii de primăvară, dînd naştere roadelor ei bogate. Aceste «căsătorii sacre» ale zeițelor naturii au constituit într- o serie de reprezentări momentul cel mai important din ritualul sărbătorilor de primavară”(7.

Zeiței Hator îi corespunde, în mitologia hitită, Telepinus, divinitate androgină consacrată tot spiritului vegetației. Şi acest personaj se mînie din senin, adică fără

„cauză” antropologică şi pleacă departe, pierzîndu- i- se urma. O transpunere în limba română a acestui mit se datorează lui Constantin Daniel şi lui Ion Acsan, în cartea lor comună, *Tăbliţele de argilă*, de mai multe ori citată în paginile mele despre *Miorița.* Narațiunea a fost reprodusă ulterior în *Gîndirea hitită în texte* (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986), din seria „Biblioteca Orientalis”, îngrijită de Idel Segall. De data aceasta, răspunderea traducerii şi- o asumă Constantin Daniel împreună cu Athanasie Negoiță. Se constată diferențe minore între redacția primă, din 1981 (colaborarea lui Constantin Daniel cu Ion Acsan) şi următoarea, din 1986. De exemplu, primele fraze: „Telepinus fu cuprins de furie şi strigă: «Nu îngădui nici un amestec străin!». În tulburarea sa, el încearcă să – şi pună încălțările, pe cea dreaptă pe piciorul stîng, şi pe cea stîngă pe piciorul drept”. Față de versiunea Daniel- Negoiță: „Telepinus (fu cuprins de furie şi strigă): «În această chestiune nu trebuie să se amestece nimeni». În furia sa, el se munceşte să pună gheata sa cea dreaptă (în piciorul stîng) şi gheata cea stîngă (în piciorul drept)”. Dincolo de acribia filologică, evidentă în a doua redactare, ambele furnizează informații care interesează deopotrivă aici. Hator- Tefnut se ceartă cu tatăl său; nimic nou printre zeii sumerieni şi nu numai. Cel mult se poate deduce că oamenii trebuie să –şi regleze ritmurile existenței după modele venite „de sus”. Cearta zeilor, receptată în chip simbolic, are răspîndire cosmică, deşi planul de referință al limbajului dă impresia că se situează la un nivel superficial, vizînd aspecte anecdotice şi didactice. Mînia zeiței Hator se decriptează în direcția vegetaționalului.

La Telepinus, ordinea normalului se întoarce, pentru că „un străin”s- a amestecat în domeniul său, cum intenționa şi Inanna- Iştar în altă categorie de texte. În replică, Telepinus pune încălțările „pe dos”, ca şi cum ar încerca să provoace dereglări în cursul vremii, schimbînd vara cu iarna, ploaia cu seceta şi, în prelungire, viața cu moartea. Şi Iason a fost văzut trecînd rîul cu o singură încălțare, semn de rele prevestiri şi eşecuri.La rîndul său, țăranul român din satul „clasic” are grijă să – şi înceapă ziua dăruită de Dumnezeu păşind „cu dreptul”, nu „cu stîngul”.

Telepinus este un zeu minor şi totuşi nici o altă divinitate nu are putere asupra sa. Este deajuns „să se supere”, pentru a provoca dezastre nebănuite. Supărarea lui Telepinus, ca şi mînia zeiței Hator- Tefnut, lasă loc unui ludic naiv la suprafața corpului mitic. Este şi cazul morții lui Lazăr, cel căzut din copac. În fapt, suntem avertizați asupra respectării unei ritmici cosmice prestabilite, pînă în cele mai mici amănunte, atîta timp cît se poate ajunge oricînd la viață ori la moarte. De aceea intervin cu precauție zeii cei mari pentru îmbunarea lui Telepinus şi, probabil, a lui Lazăr, acesta din urmă fiind jelit în alai de tinere fete. La „întoarcere” se ivesc prilejuri minunate de înveselire şi, cu siguranță, de meditație:

„Zeii cei mari, dar şi cei mici începură să- l caute pe Telepinus. Zeul Soarelui îl trimise pe Vulturul înaripat (zicîndu- i): «Du- te şi cercetează orice munte înalt. Iscodeşte străfundul apelor!». Vulturul porni, dar nu dădu de cel căutat. El aduse zeului Soarelui această veste: «nu l- am putut afla pe Telepinus, zeul cel de viță aleasă!». Zeul Furtunii grăi către Hannabannas: «Fă ceva, o, zeu al Furtunii! Du - te şi caută – l pe Telepinus tu însuți!». În realitate, Telepinus somna, adică se afla într- o poiană tăinuită, semn că pusese stavilă vieții şi decretase sezonul morții, iarna vegetațională, hibernală.

Călătorii în infern (Inanna, Iştar) sau în necunoscut (Hator, Telepinus) iată unul şi acelaşi scenariu al morții şi al învierii. Uneori eroul devine „uituc”, se leneveşte, intră în decreptitudine. Se pun în practică ritualuri pentru înviorarea lui, dat fiind că nu are cine

să- l înlocuiască în economia cosmică. Caloianului i se înscenează propria- i moarte, pe timp de secetă („A murit tatăl Soarelui”), pentru a i se grăbi reînvierea aşteptată („A înviat Muma ploii”), cum ni se relevă prin dualismul Caloian – Caloiță.

Aşadar, călătoria zeiței Inanna în infern, din textele sumeriene, model şi proiect mitologic, a căpătat diverse configurații, variante şi forme succedanee (care se cuvin decriptate cu prudență), de la o cultură la alta. Moartea a constituit o enigmă- întrebare a omenirii din totdeauna şi nu va înceta vreodată să suscite interes la cote maxime. I s- au dat răspunsuri în serie: din perspectiva primară a zeului vegetațional, a emblemelor totemice, pînă la înțelesuri înalte, antropologice şi filosofice. S- au ivit „tipuri” de moarte şi de înviere, fundamentate, în decursul timpurilor, mitologic şi religioas. Coerența, adesea paradoxală, între opinii, nu lasă nici o îndoială, indiferent dacă avem în vedere culturi prealfabete ori beneficiare ale scrierii. Documentele mitice, la care am făcut referință pînă aici, dau dovadă de unitate de gîndire şi de tragică experiență în această privință.

C. **Caloianul şi Paparuda**

O afirmație incredibilă, aparent, în legătură cu Paparuda şi cu Caloianul găsim la Gheorghe Săulescu, într- o lucrare citată, pe vremuri, destul de frecvent. Ni se spune că Paparuda şi Caloianul ar fi „două divinități naționale” ale românilor. Autorul notează cu majuscule. Se pare, nu numai pentru a respecta legea numelor mari, dar şi cu intenția de a da un spor de credibilitate spuselor. De fapt, moda timpului era să se gîndească în manieră lexicală: orice bun cultural intrat în inventarul lingvistic, devine automat național. Limba decide, iar punerea în practică, prin ritual şi datină, confirmă. Pe Săulescu nu l- a interesat decît „prezența” Caloianului şi a Paparudei în repertoriul viu al obiceiurilor agrare româneşti. Nu s- a întrebat ce se ascunde în spatele cuvintelor.

Nici etimologiştii nu au mers prea departe, cu toate că au dezvoltat studii savante pe aceast subiect. A invoca un radical slav (kal - / lut) nu are altă urmare decît mutarea discuției pe alt plan. În multe situații, forma etimologică provoacă dificultăți nedorite, în privința originii şi conținutului unui ritual. Soluția convenabilă se arată mult mai simplă: descoperirea ritualului pînă la identificarea de motive, variante şi tipologii, cum au procedat folcloriştii de mai tîrziu, de la A. Candrea la Mihai Pop sau Ion şi Maria Cuceu. Pe această cale urmează să se vadă în ce măsură se poate vorbi despre Paparudă şi Caloian, ca obiceiuri agrare răspîndite pe teritorii mai mult ori mai puțin întinse, cu rădăcini în mitologia popoarelor străvechi sau mai noi; dacă pot fi considerate divinități ori „spirite” ale unor fenomne naturale, seceta / ploaia; dacă se mărginesc la înțelesuri legate de practici strict agro- păstoreşti sau cuprind şi sensuri mai subtile, prefigurînd unele elemente ale mitologiei morții. Toate aceste probleme au găsit deja explicații şi răspunsuri ferme şi convingătoare în multe dintre cercetările etnografice contemporane şi, cu siguranță, li se vor adăuga şi altele.

Totuşi, cele spuse de cărturarul moldovean trimit la realitatea concretă în măsura în care obiceiurile au fost citate împreună, ca aspecte ale unuia şi aceluiaşi ritual „de etapă” şi de fertilitate. Fiecare cuprinde elemente specifice. Le distingem la Caloian după următoarele componente: a). motivul „maica bătrînă”, în unele variante, bine structurate tipologic şi comune cu *Miorița*; b). cele două păpuşi de lut, Scaloian – Scaloiță, reprezentînd bi – unitatea masculin / feminin, ca principiu vital al lumii vegetale, cînd este vorba de viață / moarte, ploaie / secetă; c). îngroparea uneia dintre păpuşi (Scaloianul- Caloianul), la margine de rîu, lîngă fîntînă sau în loc „secret”; cealaltă păpuşă fiind slobozită pe apă; d). cortegiul şi bocetul funerar la înmormîntarea Caloianului: ruperea lui în bucăți şi aruncarea fragmentelor de lut pe cîmpie; e). Credința comună potrivit căreia Scaloianul (păpuşa masculină), ar fi Tatăl soarelui, iar Scaloița (păpuşa feminină), Muma ploii; f). După anumite variante Caloianul trece drept divinitate secundară, care intermediază între om şi Dumnezeu întru producerea ploii.

În legătură cu Paparuda: a). *alai* (nu cortegiu funerar) alcătuit din fete- fecioare, în număr variabil, probabil cu semnificație simbolică la origine, 7, 9, 12; b). *Vestimentația* alcătuită din frunzare aşezate direct pe pielea goală -, iarăşi semnificație agrariană şi simbolică; c). *alaiul- colindă*. Acesta aleargă prin țarina arsă de secetă, cîntă, joacă apoi intră în sat şi trece ritualic pe la fiecare casă: „Paparuda / paparudele joacă / saltă / sar / dansează / fac mişcări în curte / ocol / ogradă / bătătură”. Sau: „Paparuda joacă şi cîntă / cîntă şi joacă / joacă cîntînd / cîntă jucînd / vine jucînd şi cîntînd / în joc şi cîntec” (8. Cu alte cuvinte: „Jocul / săltarea, dublate de cîntare sau de rostirea ritmică a unor formule cu finalitate magică, constituie actul sincretic de bază în ritualuri străvechi de rodire şi fecunditate. Datele privind jocul şi cîntarea rituală apar în covîrşitoare majoritate a informatorilor ce ne- au stat la îndemînă, chiar dacă unele sunt lapidare şi evazive” (9.

Alt aspect ritualic de primă însemnătate îl constituie udarea Paparudei, adică a fetelor din alai, cu apă abundentă. Paparuda nu are înțeles fără risipă de apă, şi încă în plină secetă; aruncată peste toate categoriile de participanți la spectacolul ritualic. „Udarea constituie, fără îndoială, actul de maximă concentrare ritual- ceremonială din desfăşurarea Paparudei”(10. După terminarea acestei secvențe de spectacol ritualic, paparudele sunt „dăruite”, de obicei, cu alimente, în vreme ce la Caloian se fac pomeni exact ca la mort. Mihai Pop insista asupra caracterului profund funerar al acestui obicei: „Înmormîntarea fictivă, ne spune autorul, se făcea după toată rînduiala tradițională. Un copil juca rolul preotului, un altul rolul dascălului, cu bocitoare şi cădelnițare, înainte de a fi lăsat în apă. În unele locuri era aşezat într- o mică cutie de scîndură în formă de coşciug. Scaloianul nu putea atinge mai mult de 50 de centimetri. El era lăsat să plutească pe apă, împodobit cu flori şi lumînări aprinse, ceea ce dădea ritualului un caracter pitoresc deosebit. De- a lungul drumului străbătut de convoiul cu Scaloianul, copiii erau stropiți cu apă. În locurile unde nu exista rîu sau lac, Scaloianul era dus la o fîntînă, udat cu apă şi îngropat lîngă fîntînă. Ca şi la îngropările tradiționale reale, după îngroparea Scaloianului se făcea pomană. Deşi ritualul era practicat efectiv numai de copii, la desfăşurarea lui lua parte întreaga colectivitate” (11. Şi, în continuare: „În comuna Tudor Vladimirescu, Tecuci, înmormîntarea Caloianului respecta şi mai mult rînduiala tradițională a ceremonialului de înmormîntare din sat. Se făcea mortul împodobit ca la orice înmormîntare. I se punea pe piept o iconiță, iar pe crucea de lumînare de ceară din mînă, un leu. Caloianul era apoi dus la biserică. La terminarea înmormîntării se împărțeau colivă şi colaci. La întoarcerea spre casă, se aruncau în fîntînă o icoană sau bani. Deci

credința în eficacitatea ritului şi, prin urmare, în respectarea rînduielii ceremonialului de înmormîntare era atît de puternică, încît ficțiunea se confunda cu realitatea. În Dobrogea, la Niculițel, păpuşa de lut era împodobită cu coji de ouă vopsite. La Fîntîna Doamnei, Lehliu, unde pentru înmormîntarea Scaloianului se făcea şi brad, el era îngropat în lanul de grîu verde şi ținut acolo pînă la Sîngiorz, cînd era scos şi aruncat în lac sau în Fîntînă" (12. Exemplele se pot înmulți. Ele au fost selectate de autor din Arhiva Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectale – Bucureşti şi confirmă sau dezvoltă informațiile moştenite de la Gheorghe Săulescu, Teodor T. Burada şi alții.

Ce aspacte sunt comune sau măcar apropie cele două obiceiuri în secvențele lor ritualice constitutive? În primul rînd, data calendaristică. În multe locuri, Paparuda şi Caloianul se practicau la zile fixe: „Prima în marțea celei de a treia săptămîni, iar cealaltă în marțea sau joia celei de a cincea săptămîni după Paşti"(13. Momentul agricol le cuprinde pe amîndouă: abia s- au încheiat semănăturile de primăvară; le urmează alte desfăşurări pentru preîntîmpinarea fenomenelor previzibile: ploaia şi seceta. Primul chemat şi dorit (prin invocații, jocuri mimetice), celălalt nedorit şi alungat (înmormntare simulată, exorcizare, măsuri punitive). În ambele cazuri se apelează la procedee ritualice şi magice. Deşi pare ciudat, obiceiul udatului cu apă se practică şi într- o parte şi –n cealaltă. Se deduce că seceta- ploaia, Caloianul- Paparuda sunt realități paralele. O latură a jocului ține de planul naturii, a doua de cel al culturii. Opoziția ficționată este perfectă (secetă / ploaie), dar şi formală în acelaşi timp. Ca în riturile familiale de trecere (botez - nuntă – moarte), apa aruncată din belşug le uneşte şi de data aceasta pe toate. Opoziția aparentă dintre ele, îndeosebi dintre Caloian şi Paparudă, îşi găseşte rezolvarea unitivă în dorința oamenilor de a obține recolte bogate, dovadă că ambele obiceiuri se încheie, în expresia lor literară, cu orații de bună stare. Uneori textele se confundă tocmai din această cauză. De altfel, apa constituie un panaceu universal în riturile de fertilitate. „Plugarul", primul sătean care punea primăvara plugul pe brazdă era dus cu alai la rîu şi cufundat de trei ori în apă, asemenea copilului la botez. Prin acceptarea voluntară a cufundării, Plugarul îşi asuma răspunderea, în numele tuturora, pentru buna recoltă a anului.

Putem întrezări aici un ecou venit de departe. În mitologiile vechi, regii (adesea fii de zei), şefii de trib, de gintă, de familie erau direct interesați de creşterea recoltelor, de normalizarea fiecărei categorii de oameni şi de animale, pentru că ele se aflau chiar sub tutela divinităților inspiratoare. Oamenii ficționau cu scopuri practice. Citim într- un text literar rămas de la fenicieni:

„Craiul Denel porni, dădu ocol țării pîrjolite de secetă şi văzu un mic lăstar în brazdă, zări un spic, pe care – l mîngîie şi- l sărută (urîndu- i):

«Înalță - se lăstarul acesta în brazdă! Crească spicul în pămîntul pîrjolit! O, spicule, fie ca mîna lui Aghat cel viteaz să te culeagă şi să te pună în hambarul său!».

Craiul Denel porni iar la drum, străbătu cîmpul ars de secetă şi văzu un spic de grîu în ogorul pîrjolit, el văzu un spic pe glia usactă. Dezmierdînd spicul, îl sărută şi- i spuse:

«Să crească mare, să crească înalt spicul grîului! Să se înalțe spicul în pămîntul cel pîrjolit! Spicule, fie ca mîna lui Aghat cel viteaz să te strîngă şi să te pună în hambarele sale!»"(14. Spicul de grîu este îngrijit şi adorat, iar urările ce i se aduc sunt izbitor de asemănătoare cu cîntările noastre plugăreşti. După două mii de ani de la povestea cîmpenească a regelui Denel, fiu de zeu, şi a fiicei sale, pare că nimic nu s- a schimbat în Latium. Şi aici, ca la noi, divinități de rang minor cutreieră locurile, cîntă, joacă şi se „îmbăiază", pentru ca semănăturile, livezile şi turmele să crească şi să rodească. Denel

pare un zeu plugar, un Dumuzi al vegetației. Însuşi Cezar participa la această campanie de împliniri bucolice:

„Zei şi zeițe, voi toți care ochii avînd pe ogoare, / Hrană dați noilor roade ce cresc fără fi vreo sămînță / Şi din văzduhuri trimiteți belşuguri de ploi peste lanuri. / Şi tu de care noi nu ştim ce sfaturi de zei să te aibă/ Este sortit pe curînd, căci voi- vei, tu, Cezar, oraşe / Să ocroteşti, peste cîmpi să veghezi, ca pămînturi ori mare /Făptuitor de rodiri şi stăpîn peste- a anului vreme / Să te socoată şi fruntea cu- al Vènerei mirt să- ți încingă”(15.

Apa unifică, aşadar, întreaga serie de ritualuri care se integrează în sfera fertilității şi a rodirii; cu predilecție, de primăvară şi de vară. De la Plugar se extinde la Paparudă, la Caloian, ca să ajungă la cîntecul de seceriş, al cununii şi de aici la cîntecul de nuntă, al miresei. Apa reprezintă semnul cel mai sigur de identificare a unui ritual de rodire; diferă funcția pe care o îndeplineşte de la caz la caz, fie generativă, ca la nuntă, fie funerară, la moarte. În mormintele sumerienilor, egiptenilor, etruscilor s- au descoperit vase care au conținut cantități de vin; dacii însoțeau şi ei mortul la groapă cu ritualuri bahice spectaculoase.

Ambivalența funcțională apă- vin indică măsura şi tonalitatea spectacolului ritualic: sobrietate şi reținere în privința Caloianului, secvențe ample, dezlănțuite la Ppaprudă, Cunună, Nuntă. La Mihai Pop se mai găseşte o însemnare semnificativă în legătură cu Caloianul, culeasă de pe teren: „Nici la mort natural nu ar fi venit să- l vadă, că era atunci mare secetă şi toată lumea s- a bucurat ce am făcut noi copiii. O naşă a mea a făcut un băiat popă şi i- a atîrnat un şervet mare de gît, frumos şi i- a citit popa de mort, cum se face la un mort mare. Şi după asta am luat pe la ora patru mortu şi l- am plimbat prin sat într- un cărucior. Toată lumea ieşea şi ne privea cu bucurie şi noi, fetele şi băieții, ne iordăneam cu gălețile cu apă pînă la gîrlă. Am trecut peste două ape şi la a treia l- am aruncat. L- am plîns tot drumul. Pe urmă am mers acasă şi am găsit trei mese mari întinse şi pline cu pîine şi cu mîncare, care gătise mama mea. Şi femeile care făcuseră colacii ne serveau la masă. Ne- am cinstit cu țuică, cu vin. Toată lumea din sat ne – a adus cîte ceva. Eu aveam treisprezece ani. Era secetă mare. Peste patru zile a plouat”(16.

Cele relatate s- au întîmplat într- un sat românesc din secolul al XX- lea. Naratoarea, ajunsă la bătrînețe, priveşte în urmă cu oarecare detaşare, dar ține să arate participarea întregii colectivități la realizarea ritualului, cu roluri riguros împărțite. Dacă inițiativa aparține tineretului, nu trebuie să deducem că obiceiul se transformase în „folclor de copii”. Din contra, putem conta pe adînca lui arhaitate, fapt ce deschide perspectiva unei cercetări comparate, avînd ca punct de sprijin şi de referință cele mai vechi mituri de fertilitate. Pare să se confirme o teză îndrăzneață din tinerețea lui Mircea Eliade: unele obiceiuri carpatice, din circulația vie, se dovedesc a fi mai autentice şi mai demne de crezare decît altele asemănătoare, păstrate în scrieri prestigioase ale antichității. Satul încă trăia în „zariştea mitului” (Lucian Blaga). Cu alte cuvinte, era organizat şi structurat mental în asemenea mod încît aducea (şi conserva) din îndepărtate timpuri tehnicile de producere a jocului, în funcție de interese practice imediate. O dată cu fisurarea ansamblurilor cultice, categoriile gîndirii au suferit mutații serioase. Foarte sensibile s- au arătat riturile de fertilitate, pentru că erau în legătură directă cu credințele despre circulația vieții, mişcarea anotimpurilor, descoperirile ştiințifice. Caloianul şi Paparuda s- au comportat mai greoi datorită unor elemente constitutive aparte. Primul s- a dovedit a fi, totuşi, mai mobil, întrucît înscenarea înmormîntării şi receptarea acesteia ca spectacol tragic şi vegetațional, nu mai avea credibilitate în epoca modernă. Paparuda, la rîndul ei,

şi- a încheiat destinul ca spectacol distractiv, pe gustul unor mici colectivităţi rurale. Unele variante mai vechi de Paparudă se încrucişează cu texte de Caloian, îndeosebi acelea care circulă sub formă de oraţie. G. Dem. Teodorescu întîmpină dificultăţi în clasificarea lor. Iată un text de Caloian pe care îl are în vedere:

„Iani, Iani, / Caloiani, / ie cerului torţile / şi deschide porţile / şi porneşte ploile: / curgă ca şivoaiele, / umple- se pîraiele / printre toate văile; / umple- se fîntînile / să răsară grînele, / florile, / verdeţele, / să crească fînaţele, / să s- adape vitele; / fie multe pitele!”.

Altul de Paparudă:

„Lungă, lungă,/ Păpălugă. / Eşi din a ta glugă, / suie – n sus la rugă, / seceta să fugă. / Ie cerului torţile / şi deschide porţile / şi revarsă ploile; / cură ca şuvoaiele / prin toate grădinile; / crească- ne olivele / una cu legumele, / curechiul şi gulele”.

Mai multă rezistenţă a dovedit *Cîntecul cununii*, fie că a dezvoltat latura spectaculară, fie că s- a asociat cu Cîntecul de cununie, de la Masa mare: „Cununa trăbă udată, /Fata trăbă măritată. / Cununa să o udăm / Şi fata s- o măritătm”. Aşa strigau feciorii la secerat în Cîmpia Turzii, ne spune Ion I. Ionică în *Dealul Mohului*. Dar cîntecul ocupă o poziţie singulară în cadrul obiceiurilor de seceriş, aşa cum apare în diverse culegeri de folclor, inclusiv în studiul citat al lui Ion I. Ionică. El este mai curînd un cîntec de secetă. Acesta mi se pare rostul gîlcevei dintre cele două alegorii mitice, Sora Soarelui şi Sora Vîntului (Boarelui), chiar dacă, de regulă, în multe zone se cînta, în ceată, imediat după strîngerea ultimului snop de pe cîmp. Derutează, probabil, primele două versuri: „Dealul Mohului, / Umbra snopului...”. Pasajul următor actualizează un motiv de lungă tradiţie, răspîndit atît la noi cît şi în alte culturi populare: „Cine se umbrea / Şi se sfătuia? / Sora Soarelui / Şi cu- a Boarelui. /Ele se umbrea şi se sfătuia, / Care e mai mare...”. Are cîştig de cauză Sora Vîntului (Boarelui), nu pentru că fratele ei ar fi „mai mare” decît Soarele. În nici o mitologie nu întîlnim o asemenea răsturnare de situaţie. Însă Vîntul se află în drepturile sale: reglementează circulaţia norilor, aducînd ploaie, deci face să dispară seceta: „Sora Vîntului / Iea aşa zicea / Că ea e mai mare, / Că- i frate – so Boare. / Că de n- ar bori / Oamenii- ar muri. /Oamenii la plug, / Vitele la jug”. Textul se putea opri aici întrucît delimitează un conflict între două forţe naturale personificate. Funcţia cîntecului, astfel fragmentat este strict didactică, încercîndu- se să se răspundă la întrebarea: cine e mai mare. I s- a adăugat o parte finală, stil oraţie, făcînd ca *Dealul Mohului* să capete elemente de cîntec de seceriş: „Stăpîne, stăpîne / Nu te prea- ntrista / Că holdele – s rari, / Da la spic îs mari. / Dumnezeu a da/ Claia, găleata. / Snopu felderea... „. Segmentul este destul de confuz dacă ar fi să –l raportăm la momentul calendaristic al muncilor agricole: grîul încă n- a crescut, seceratul n- a fost efectuat. Pe de altă parte, oraţia devansează mai totdeauna ordinea operaţiilor în sens premonitor şi în stil sărbătoresc. Sora Soarelui şi Sora Vîntului sunt divinităţi acolite, ca şi Caloianul- Caloiţa ori „maica bătrînă”, prezentă atît în *Mioriţa* cît şi în *Caloian*. Ele intervin în momente speciale, reuşind să influenţeze cursul unor evenimente majore.

Cum am mai spus, momentul specific muncilor de primavară şi de vară asigură obiceiurilor un grad de coalescenţă, de asemănare şi de transfer, ceea ce ne permite să le privim, uneori, într- o unitate coerentă; alteori, pe segmente mai mult sau mai puţin diferenţiate. Fireşte, au dispărut din practica ritualică de multă vreme, aşa că reconstituirea lor va continua să dea bătaie de cap cercetătorilor şi în viitor. Dar nu au dispărut de tot din planul speculaţiilor teoretice posibile. Este vorba despre religiile morţii şi ale mîntuirii, care au la bază, de pildă, mitul bobului de grîu, apoi cultul totemismului,

etc. Şi pe asemenea coordonate se cuvine reluată problematica morţii în *Miorița* şi urmărite etapele succesive ale dezvoltării poemei, pînă să devină o metafizică a existenței.

D. **Miorița** şi **Caloianul**

Studiile lui Densusianu şi Caracostea au stopat preocupările, anunțate deja, de situare a mioritismului într- un context mai larg, mitologic şi comparatist. Nimic de zis, viața păstorească este puternic reprezentată în complexul de texte pe tema morții mioritice. Indiferent de apartenența la regimul poetic, *baladă, colindă, legendă, cîntec*, elementul etnografic, în forme autohtone, iese pregnant în evidență, punînd surdină la rămăşițele premioritice incifrate la nivelul substratului de cultură arhaică. De aceea, încercările lui Odobescu şi Sperantia, temerare la vremea lor, adică fără suficientă acoperire documentară, exagerate sub anumite aspecte concluzive, au părut cititorilor, lipsite de temei, chiar rizibile.

Era normal. Formele străvechi, mult destructurate, scoase din context şi resemantizate, nu se lămuresc prin simplă raportare: bocetul „maicii bătrîne", pus alături de cîntecele elegiace de tip *linos*; sau *frații cabiri* evocați împreună cu cei trei păstori mioritici. Acestea pot să nu ne spună mare lucru. Se cere o analiză mai adîncită şi multidisciplinară. Bocetul, de pildă, cunoaşte o întreagă tipologie. El se practică în împrejurări diverse (şi la nuntă şi la moarte), ține de competența anumitor actori, divinități ale vegetației, preotese, femei specializate pe segmente ritualice, de unde alunecările de sens de la un caz la altul. Inanna vechilor sumerieni este, în fapt, o divinitate războinică, dar patronează, totodată, cultul vegetației şi al rodniciei. Coboară înlăcrimată în infern, la sora ei, Ereşkigal, pentru ca, prin autosacrificiu ritualic să reglementeze destinul plantei care moare şi învie. Totuşi, la întoarcerea pe pămînt, nu ezită să- l trimită la moarte pe acolitul ei masculin, frumosul Dumuzi, zeul – păstor. Se pare că jertfa se cuvenea săvîrşită în două registre ale aceluiaşi rit, încă nesincretic: o dată la nivelul plantei care moare şi învie prin zeița însăşi; ca să se repete în numele cultului antropologic, „premioritic", figurat prin Dumuzi, proprietar de oi şi predestinat să experimenteze „prima" dată şi pe cont propriu realitatea morții.

Cum am mai spus şi cu alt prilej, la altă vîrstă a aceleiaşi legende a îndepărtatului Sumer şi spațiu mesopotamian, la babilonienii lui Hamurabi, Inanna se numeşte Iştar, iar Dumuzi poartă numele Tammuz. Acesta din urmă cade şi el sub incidența morții acaparatoare. Iştar, amantă divină, îşi caută partenerul în cele patru zări ale lumii şi – l boceşte. Este o protagonistă a riturilor agro- păstoreşti dar a căpătat şi o deschidere spre Eros, prevestind- o pe Afrodita. Credințele privind zeița vegetației (general răspîndite în preistorie, inclusiv la strămoşii geto – dacilor), care moare şi învie pentru asigurarea mistică a hranei naivilor de credincioşi au căpătat, cu timpul, înțelesuri prioritar antropologice. Scenariul ritualistic este, deocamdată, acelaşi, ca şi perechile de protagonişti, dar simbolistica incifrată în bi- unitatea viață- moarte cunoaşte un curs semantic greu de urmărit în variantele sale culturale.

Iată de ce mi se pare riscant să se facă simple apropieri tematice, între personaje, cutume, aspecte narative. Formele înşeală, adesea, prin aparenţe. Din păcate, se face prea adesea apel la studii (de largă audienţă, de altfel) în care personajele sunt citate în serie cînd se vorbeşte despre mituri ale vegetaţiei, fără să se întrezărească deschiderea antropologică a acestora, cu elemente de gîndire curajoasă. Inanna este confundată cu Iştar, Cybele cu Demeter, iar Afrodita nu- şi găseşte locul în combinaţia eros- vegetaţie. S. N. Kramer arată că Inanna şi- a schimbat statutul comportamental de –a lungul mileniilor: fecioară războinică în epoca dinastiilor timpurii (Etana – Balih – Iltasadum), zeiţă a frumuseţii la regii din Isin şi Larsa. Este un amănunt care arată cît de greu se armonizează culturile între ele (sau aceeaşi cultură, în interiorul ei, de la o epocă la alta) şi cît de înşelătoare pot fi jocurile aparenţelor. A spune despre Afrodita că este o divinitate a frumuseţii înseamnă a recunoaşte, cu premeditare, un adevăr general acceptat, fără a ţine cont de alte aspecte care, în fond, dau nota caracteristică a eroinei. Ne mărginim la simpla operaţie de etichetare, de cosmetizare. *Miorița* este un cîntec al păstorilor care practică transhumanța. Iată un adevăr indiscutabil. El se epuizează rapid şi în cîteva cuvinte, încît te întrebi dacă este un adevăr adevărat şi nu e cazul să porneşti la drum ca „maica bătrînă” , să- l cauţi în lume.

A venit vremea ca substratul mitologic al mioritismului să fie scos la iveală, pe cît posibil, într- o primă serie de investigaţii, pe căi „arheologice”, pentru a se ajunge, prudent şi cu măsură, la judecăţi de valoare, de natură comportamentală în înţeles mai general. Altele erau cerinţele pe timpul lui Densusianu – Caracostea. Cercetarea viza cu precădere formele vii şi palpabile ale etnicului. De aici supraevaluarea elementului păstoresc în creaţie (Ovid Densusianu); complexul de texte mioritice ar configura un motiv tipic de circulaţie naţională, strict delimitat („moartea nuntă”), de „geografie folclorică” (D. Caracostea).

Astăzi se poate beneficia, mai mult decît sperau Odobescu – Sperantia, de importante şi chiar decisive cercetări în domeniile mitologiei, religiei, arheologiei, textologiei. Este suficient să se amintească descoperirile savanţilor sumerologi şi egiptologi, mă refer îndeosebi la vechile mitologii ale morţii, la care se raportează şi *Miorița*, cel puţin prin adînca ei vîrstă cucuteniană. Nu ne putem aştepta la dezvăluiri senzaţionale. A încerca să întrezăreşti asemănări între Inanna şi Afrodita (cu atît mai mult, corelaţii între Afrodita şi Marte) este o oprație, evident, dificilă dacă nu prezumtivă; la fel între „maica bătrînă” şi Isis, între păstorul mioritic şi Dumuzi, între Dumnezeu aflat în capul mesei, la poala copacului mirific din „raiul de sus” şi gospodarul mîndru aşezat lîngă păretarul de icoane închipuind „raiul de jos”. Importantă, deocamdată, mi se pare, cum am mai spus, depăşirea cadrului regional şi istorico- etnografic în care s- a cantonat mioritologia de un secol încoace.

Continuînd, mai uşor pare să dezvolţi ideea deosebirilor dintre *Miorița* şi *Caloian* decît să arăţi ce le apropie „clar” şi efectiv. De altfel, problema „evidenţei” va rămîne multă vreme un deziderat. Trebuie destupate multe albii, oricît de firave şi de ascunse, pentru a se ajunge la cursul principal şi fără echivoc: viaţă- moarte. Iar Caloianul reprezintă doar o albie.

Oricum, suntem în măsură să selectăm din variantele Caloianului cîteva elemente, opace la prima vedere, dar, puse într- o anumită ordine sintactică indică o linie de urmat. Unul dintre ele, cu siguranţă, cel mai important, îl constituie motivul „maica bătrînă”, prezent şi în *Miorița* şi în *Caloian*. El apare şi în balada de curte feudală, ceea ce ar

însemna o altă „albie”. Să fim atenți nu numai la respîndirea motivului, într- o familie ori alte de taxte, dar şi la fizionomia, la semantica lui.

Teodor T. Burada a publicat două variante de Caloian („Arhiva”, Iaşi, 1904), în care „maica bătrînă” ocupă locul principal:

„Iene, Iene, / Caloiene, / Mă –ta te cată, / Prin pădurea rară, / Cu inima amară, / Prin pădurea deasă, / Cu inima arsă. / Şi mi te plînge, / Cu lacrămi de sînge. / Iene, Iene, / Caloiene”.

Este un bocet pe care fetele din convoiul ritualic al Caloianului îl rosteau „cu amar” cînd se duceau să îngroape păpuşa de lut. Textul luat în sine pare unitar şi bine structurat. El se constituie dintr- un simplu nucleu mărginit la două grupuri de versuri „identice”, în fond invocații, destinate să accentueze starea emoțională acută, specifică bocetului. Se remarcă, de asemenea, prin armonie formală, dar rezistentă, permițînd ipoteza că s- a transmis intact, din timpuri mult mai vechi decît data consemnării. Deci, putem opera cu un asemenea document, fără grija unei transformări ori deteriorări recente.

A doua variantă culeasă de Teodor T. Burada nu diferă prea mult, ca înțeles, de prima. Aceeaşi concentrare în vers, asemenea oricărei forme aparținînd liricii ritualice menite să comunice expresii sufleteşti puternice, disperate, explozive:

„Scaloiani, Scaloian, / Trupuşor de Dician; / Scaloiță, Scaloiță, / Trupuşor de cuconiță, / Mă – ta mi te- a căutat, / Te- a cătat, te- a întrebat, / Prin pădurea rară, / Cu inima amară, / Prin pădurea deasă, / Cu inima arsă”.

Am spus că această variantă nu diferă „prea mult” de prima, din cauza celor patru versuri de început. Ele introduc un element nou față de chipul îndătinat al mamei ciobănaşului. Sper să nu comit vreo exagerare, dar presupun aici schița unui portret de frumusețe formulat în două registre şi prin versurile separate: „Trupuşor de Dician”, „Trupuşor de cuconiță”. Ambele vizează frumusețea fizică: „Mîndru ciobănel, / Tras ca prin inel”. Sub regim de ipoteză mai observ că schița de portret este cerută de statutul special şi dramatic al Caloianului: ca şi păstorul, păpuşa de lut ce urmează să fie îngropată şi plînsă „cu lacrămi de sînge”, reprezintă un tînăr „nenuntit”. Logica invenției, în asemenea cazuri, este să fie sacrificat *cel mai bun* (moştenire mitică), tînăr şi frumos. Sigur este că pe păpuşile de lut care îl închipuiau pe tînărul Caloian, erau înscrise trăsături fine, ca idealizare a victimei. Şi Burada, familiarizat cu cercetările arheologice, re- produce în studiul său un asemenea chip, amintind îndeaproape statuetele de lut virile ale cucutenienilor, care însoțeau zeițe ale fertilității. Asocierea tinereții, frumuseții şi nenuntirii într- un act sacrificial justifică drama, bocetul, lacrimile.

La rîndul său, Gheorghe Vrabie descoperă şi el o variantă printre manuscrisele Bibliotecii Academiei, care completează cele două tipuri cunoscute de la Burada:

„Scaloiene, iene, / Pui de cuconele, / Te caută mă – ta / Prin pădurea rară, / Cu inima fript- amară, / Rochia de mătase / Împletită – şase; / Papuci de mărgele / Ca la logodele; / Cămaşă cu flori, / Ca la negustori” (17.

Versurile privitoare la vestimentație dezvăluie intervenții recente în text: mătase, papuci, negustori; dar nu este exclus să fie actualizată o imagerie mai veche. Divinitățile pămîntului şi ale vgetației apăreau împodobite, înzorzonate. „Maica bătrînă” le urmează, cu anume restricții, dictate de situația dramatică. Şi aici identificăm o regulă îndătinată, premioritică. Vestimentația bogată e semnul bunei dispoziții, veseliei, frumuseții şi rodniciei. Cînd Inanna – Iştar coboară în infern, „Spre țara depărtată, fără margini, / De

unde nimeni încă nu s- a – ntors” îşi pune podoabe scumpe şi grele, cunună strălucitoare în păr, cercei în urechi, colan, pietre preţioase în cingătoare, pieptar, brăţări la mîini şi la picioare . Într- un cuvînt, viaţa se pregăteşte să întîmpine moartea. Lipsă de tact a dovedit şi Dumuzi cînd s- a îmbrăcat în haine alese, în aşteptarea Inannei, ceea ce i- a fost fatal. Şi tot o experienţă tristă a cunoscut Enkidu în călătoria, la fel de periculoasă, spre „ţara depărtată”. Împotriva sfaturilor ce i s- au dat, eroul a cutezat să se îmbrace în haine fastuoase şi să ia cu sine arme grele, trezind mînia zeilor infernali care iubesc tăcerea şi sobrietatea. Se deduce că portul hainelor, al podoabelor şi al armelor cunoaşte o secretă reglementare ritualică. Nu are şanse de izbîndă cel care nu respectă consemnele.

În *Caloian* şi în *Miorița* „maica bătrînă” apare în două ipostaze necorelate, dacă nu contradictorii. În legătură cu primul, varianta Vrabie a *Caloianulului*, costumația a părut unui folclorist neadecvată, sub impulsul vieții istoriate. Faptul ține de ordinea evidenței. Linia îndătinată se menține prin apariția personajului feminin care îşi caută fiul interogînd cu disperare „Prin pădurea rară”. Tragicul vegetațional se mută în antropoligie deschizînd cale în direcție ontologică. În riturile vegetației şi ale rodniciei, elementele de ornament, înainte de a deveni simboluri şi funcții, cunosc serioase migrații. Aşa se explică, probabil, asocierea *Caloianului* cu *Paparuda*, a *cîntecului de seceriş* cu *cîntecul de nuntă*. Sau interdicții: Afrodita nu face parteneriat aventurier cu Eros, cum ne- am fi aşteptat, ci cu Ares, zeu al războiului, înrudit de la distanță cu Thanatos.

Aspectul mioritic al „maicii bătrîne” din amintita variantă a *Caloianului* se resimte mult mai stabil în forma baladescă:

„Iar dacă- i zări, / Dacă- i întîlni / Cea maică bătrînă / Cu iia de lînă, / Cu brîul de sîrmă, / Din ochi lăcrămînd, / Din caier torcînd, / Pe toți întrebînd...”.

Este o schiță de vestimentație sobră, de pelerin pus la grea încercare. Podoabele sunt drastic structurate, insemne ale călătorului bătut de soartă şi de nenoroc; nici o formă decorativă care să aducă aminte de viața liberă şi exuberantă. Mitul vegetal luxuriant şi ambiguu, prins în circuitul firesc sămînță- floare s- a particularizat în spirit strict antropologic („Şi mi te plînge / Cu lacrămi de sînge”), pentru a pune în evidență realitatea tragică a morții omului, desolidarizat , de data aceasta, de plantă.

Cel mai strîns şi caracteristic element de legătură dintre *Miorița* şi *Caloian* îl constituie episodul plecării maicii în căutarea fiului. Se recunosc aici semne de adîncă arhaitate. Pe scurt, bătrîna este un personaj chtonian din familia vechilor preotese şi spirite sapiențiale ale gliei. Stă de vorbă cu ceața, cu luna, soarele, deci cu forțe cosmice atoateştiutoare; primeşte sfaturi de taină dela Sfînta Vineri ori de la Sfînta Duminică, stăpîne peste tărîmuri îndepărtate; se metamorfozează în păsări, ştie vrăji şi farmece ultrasofisticate; obține „apa vie” pentru salvarea fiului de la moarte, amintind de credințele vechilor sumerieni. Dacă ne- am rezuma doar la *Miorița, Caloianul,* balada de curte feudală, unele basme, prin urmare, numai la fondul autohton, am avea motive să credem că performanțele „maicii bătrîne” țin de inventarul ficțiunilor poetice, invenții autohtone ori împrumuturi întîmplătoare. Comparatismul deschide largi perspective. Înțelegem în temeiul lui că „la început” a fost realitatea mitică, transformată, cu timpul, în cultură şi în poezie.

Fapt este că atît în *Miorița* cît şi în *Caloianul* căutarea ritualică este însoțită de bocet. Am putea spune că mai toate divinitățile chtoniene şi vegetaționale s- au identificat cu el. În *Caloian* îl rosteşte maica îndoliată dar şi fetele strînse în cortegiu funerar să îngroape păpuşa de lut: „În tot timpul cît se duce Caloianul la groapă, fetele îl plîng şi- l bocesc cu

amar, apoi, ajungînd la locul hotărît spre a fi îngropat, îi fac o bortă în pămînt, îl pun acolo, dînd țărînă peste el şi, văicărindu- se, spun versurile următoare: „Iene, Iene, / Caloiene...”. Informația lui Teodor T. Burada trebuie primită cu mare încredere. Autorul mărturiseşte, printre altele, că a urmărit ritualul Caloianului în mai multe localități din Moldova şi din Dobrogea. Ne putem aştepta să fi văzut personal alaiul plîngînd şi „văicărindu- se” la fața locului. Aşadar, bocetul se înscrie în două registre: în peregrinările disperate ale bătrînei; sub aspect gestual şi „pe viu”, în cursul desfăşurării înmormîntării simulate.

În *Miorița*, ritualul căutărilor şi al bocetului este cum am văzut, asemănător pînă la identitate cu acela din *Caloian,* ca scenariu şi ca intensitate dramatică. Bocetul se şi repetă, în cuprinsul întregului text, însă numai în planul evocării, al discursului verbalizat, nu şi al discursului gestic. Tonul îl dă mai întîi bătrîna disperată de dispariția fiului. În imaginația păstorului, mamei i se asociază oile care, crede el, îl vor plînge şi ele la aflarea tristului adevăr, tot „cu lacrimi de sînge”. Poate să fie o întîmplare dictată de legile versificației şi din motive de atmosferă. Faptul nu are relevanță pentru ceea ce ne- am permis să numim „dosar mitologic al mioritismului”.

Cine boceşte şi cui îi este îngăduit s- o facă? Iată cheia ritualului reglementat după reguli stricte. Plînsul, ca şi rîsul, nu sunt manifestări întîmplătoare în viața colectivităților. Abaterea de la normă intră sub incidența sentinței: „Pentru un lucru de nemică rîde prostul de se strică”. Rîsul este serios şi grav; altfel se rîde de cel care rîde nemotivat: „Noi rîdem de unul de doi / Şi şaptezeci rîd de noi”. Prostul şi nebunul nu sunt considerate ființe normale, integrabile vieții grupului. Pot să se manifeste după voie, însă nimeni nu- i urmează. Dar nu i se opun rîsului oprelişti oricînd şi oriunde. Există împrejurări care îi permit omului să se manifeste cu toate puterea în această direcție, de pildă la nuntă şi la anumite sărbători cu caracter agro- păstoresc. Îşi permite să se laude că a rîs mult. N- o poate face, nesancționat, în împrejurări cotidiene, obişnuite. Fiecare act se produce după momentul convenit şi cu măsură. De sărbători şi Dumnezeu se veseleşte. Zeii greci hohoteau de se cutremura Olimpul.

Şi plînsului i se rezervă momente şi cadre socio- umane speciale. O normă ar fi aceea a momentului în care îi este dat să se manifeste cu amplitudine şi semnificație. Dacă individul suferă de o boală fizică şi se văicăreşte de răsună satul, nefericirea lui este urmărită cu interes secundar, în măsura în care există speranța salvării: leacurile meşteşugite ale doftoroaielor. Dacă peste om dă moartea năprasnică sau o calamitate naturală peste sat, situația se schimbă fundamental. În mentalul celor vechi, moartea năprasnică şi calamitatea sunt supraindividuale. Ele vin de departe, ca pedepse trimise de puteri cărora pămîntenii nu li se pot opune. În asemenea împrejurări, plînsul rămîne singura manifestare posibilă, permisă. Din contra, lipsa lui se consideră abatere de la normă. Dacă are valoare terapeutică, de „uşurare” sufletească, la nivel individual sau colectiv, aşa cum se crede în tradiție, dacă şuvoiul de lacrimi „provoacă” efecte meteorologice raportabile la magia imitativă, toate acestea sunt reglementate prin plînsul ca necesitate. Odată criza depăşită, plînsul iese din rol. Nimeni nu- şi permite să persevereze pentru că riscă să cadă în zona rizibilului, alături de prost şi de nebun.

Rîsul şi plînsul sunt dictate, aşadar, de împrejurări anume. Ecclesiastul avertizează şi el în acest sens: „Pentru orice lucru este o clipă prielnică şi vreme pentru orice îndeletnicire de sub cer. Vreme este să te naşti şi vreme să mori; vreme este să sădeşti şi vreme e să smulgi ceea ce ai sădit. / Vreme este să răneşti şi vreme să tămăduieşti; vreme

este să dărîmi şi vrme să zideşti. / Vreme este să plîngi şi vreme să rîzi; vreme este să jeleşti şi vreme să dănțuieşti" (*Ecclesiastul,* 3. 1 – 4). Capitolul de unde provin aceste versete vechitestamentare poartă titlul *Vremea tuturor lucrurilor. Deosebirea omului de animal*. Ultima parte mi se pare semnificativă pentru înțelesul antropologic.

A doua normă care reglementează textele în discuție arată că bocetul este o specialitate a femeilor, fie că sunt vizate riturile de fertilitate, fie aspecte din viața omului. Putem conchide cu fermitate: femeile plîng în cadre organizate ritualistic. Toate marile divinități feminine ale pămîntului şi ale vegetației plîng religios. Nu şi bărbații. Plînge Iştar, nu şi Tammuz; Isis, nu şi Osiris; se jeleşte Medeea dar nu- l auzim pe Iason. O excepție, ca să confirme regula, o constituie Dumuzi. Frica şi „necunoaşterea" îl coboară. Paralelismul poate continua pe teren românesc: boceşte mama Caloianului, dar acesta tace; o auzim pe „maica bătrînă" din poema păstorească şi din balade de curte feudală, în rest, tăcere. „În decursul desfăşurării tuturor misteriilor, ni se spune într- o lucrare de specialitate, Osiris, spre deosebire de Horus, nu scoate nici un sunet, ceea ce, alături de alte fapte, ne face să presupunem că în rolul mut al lui Osiris apare mumia faraonului decedat" (18. Osiris nu plînge pentru că, prin moarte, a devenit „altcineva".

Aşa cum bătaia este „ruptă din rai" , după cum meşteşugurile, artele şi ocupațiile, scrierea şi hrana au fost experimentate „prima dată" de anumite divinități civilizatoare, şi plînsul ritualic s- a impus prin divinități competente. Preotesele aflate în slujba lor, practicantele, bocitoarele profesioniste imită plînsul modelator. În *Caloian* plînsul „maicii bătrîne" este mimat de cortegiul funerar al fetelor, iar în *Miorița*, oricît s- ar părea de ciudat, de însăşi turma de oi, în frunte cu mioara, nu întîmplător „năzdrăvană". Nu vreau să văd aici neapărat „asemănări" care să ducă la concluzii pripite. Mă gîndesc doar la *factori creatori de atmosferă*, care dau viață textului. Aventura mitică a coborîrii în Infern, pribegia schematizată în spirit ritualistic, bocetele mimetice conduc, cel puțin, la *creare de atmosferă*; pe acest suport, la asemănare între Cybele şi „maica bătrînă", între Caloian şi Osiris, între Dumuzi, zeul – păstor şi ciobanul carpatic. Fireşte, pînă la o fundamentare matematică strictă, calea e lungă.

E. **Bocetul orfeic**

De obicei, zeii misterici nu au poveste. Sunt adorați pentru darurile care fac să se reverse asupra oamenilor, pentru înțelepciunea generoasă şi binefăcătoare, pentru anume meşteşuguri ce urmează a fi împărtăşite muritorilor. Orefu este unul dintre ei. Legenda îl reține ca fiu al Oiagros, întruchipare a unui rîu fabulos din Rodope iar pe Euridice ca pe o nimfă acvatică. Ovidiu îi consacră un cînt întreg în *Metamorfoze,* al X – lea, de 735 de versuri. Totul este evocare şi descriere. Se începe cu episodul coborîrii zeului în infern pentru a o redobîndi pe Euridice. Pasajul cuprinde doar 63 de versuri, totuşi, mult întinse pe portative lirice. Textul în întregime dă impresia că este destinat să arate efectele miraculoase ale cîntecului asupra mediului sensibil înconjurător, păsări animale plante, aşa cum formele şi culorile năvălesc pe trupurile divinităților egiptene, pe Isis înainte de toate, ca preoteasă, învestind- o cu puteri magice mereu reînnoite.

O secvență cvasinarativă are ca obiect „şcoala" lui Orfeu, mai bine zis, înfățişarea micului grup de ucenici, în frunte cu Musaios. Aşa se ajunge la *orfism,* la instituirea misteriilor, care au ca obiect ritualizarea cîntecului. Se pun în mişcare alaiuri gălăgioase, vesele ori triste, care hălăduiesc pe întinderi bogate în ierburi şi flori. Este un amplu şi

misterios joc vegetațional; dar se pun în scenă şi aspecte din viața daimonilor cîmpiilor şi codrilor: Orfeu se aşază pe o piatră cu lira pregătită, îşi aduce aminte de Euridice, iar la glasul său păsările se opresc pe crengile copacilor să- l imite (ținîndu- i isonul), căprioarele îşi încetinesc pasul apropiindu- se înduioşate. Este în fond, ținuta arhicunoscută a cîntărețului dintotdeauna, învățată de la maestru. Singurătatea în măreția mediului luxuriant pare să fie cea mai favorabilă cîntărețului, instrumentul muzical devenind obiectul sacru şi nelipsit, aşa cum, pentru Dumuzi obiectele stînii sunt semnele de identitate ale păstorului. De altfel, originea lor este divină, ca şi instrumentele muzicale, nelipsite, lira şi fluierul.

Pentru că Orfeu nu respectă consemnul (cum convenise cu însuşi stăpînul lumii de jos, zeul Hades, după se lăsase fermecat de puterea divină a lirei de aur. Euridice este din nou răpită şi dusă în adîncurile neştiute ale Erebului. Nu- i rămîne zeului decît să se întoarcă zdrobit de întristare în Rodopele natal de pe coamele munților Haemus. Primii care i- au ascultat trista cîntare au fost copacii din imediata apropiere, fiecare adunîndu-se după neam şi fire: „... stejarul cel cu frunză semeață şi teiul cel moale şi fagul / Şi feciorelnicul laur, plăpînzii aluni, apoi frasini / Buni pentru suliți, venit- au de față” (19. În alt pasaj din acelaşi text ovidian aflăm că la cîntarea lui Orfeu, păsările şi fiarele pădurii s- au alăturat arborilor constituind o unitate însuflețită: „Astfel de arbori a strîns cîntărețul în jur şi- n mijlocul / Cetei de fiare şi multelor păsări şedea. Încercîndu – şi / Coardele lirei de- ajuns cu degetul mare, el simte / Că, deşi felurit, se îmbină frumos al lor sunet” (20. Spectacolul în sine constituie însuşi punctul de formare al orfismului. Păsările, fiarele şi arborii se apropie din năzuința de a- şi uni vocile cu omul, cum rezultă şi din ultimul vers citat mai sus. Cu siguranță că ascultă de o chemare de peste fire. Lira era un dar divin. Nu oricine era vrednic s- o poarte, ci ființa aleasă şi demnă de ascultare.

Şi repertoriul îşi are noima lui. Orfeu începe prin a- şi cînta (nara) propria – i nefericită poveste. Nu este o jelanie cu pierderea de sine, ci împărtăşirea unei suferințe pilduitoare, memorabile. Chiar şi fiarele sunt dispuse să ia aminte, din dorința de armonizare cu celelalte vietăți, spre folosul lor şi al tuturora. Orfeu extinde repertoriul la cazuri asemănătoare din mitologie, care se disting prin întîmplări dramatice cauzate de nerespectarea legilor lui Eros. I se întîmplă şi lui Apolo, de asemenea dăriut cu liră. Plînsul acestuia, prelins pe coardele lirei porneşte din durerea că zeul l- a ucis, fără voie, pe prietenul său Hyiakinthos, fiul regelui Spartei (Ovidiu îi spune Hiacinte care este de fapt, numele mitic al plantei în care s- a transformat victima) seamănă, în modalitate şi vers, cu acela al lui Orfeu: „Pururi în gînd te- oi avea şi gura mea, credincioasă, / Numele ți- l va rosti. A mea liră şi al meu cîntec / vor răsuna în cinstea ta” (21. Dar cei devotați fără cusur lui Eros sunt răsplătiți pentru credința lor, de pildă, Pigmalion: Venus preschimbă lucrarea plăsmuită din marmora, în fecioară însuflețită, spre bucuria artistului îndrăgostit de propria lui operă. Să se rețină că Hyakinthos era zeu păstor. El se întrecea adesea cu Apolo în jocuri sportive, de preferință în mînuirea lancei care era aruncată cu voinicie, ca în basme, în necuprinsul văzduhului. După nefericita întîmplare, Apolo a lăsat lancea şi a început să- şi jelească prietenul folosindu- se de lira de aur. Iată că înaceastă variantă lancea şi lira intră în rol în chip dramatic. Se dovedeşte din nou că au descendență mitică şi implică în mare măsură mediul oieresc.

După modelul lui Orfeu repertoriul a devenit cartea de recomandare a cîntărețului din toate timpuriloe. Ca să ne oprim la domeniul românesc, un exemplu lămuritor găsim în *Hanul Ancuței* de Mihail Sadoveanu: cînd îi vine rîndul să intre în rol, Orb sărac îşi

începe cîntarea cu *Miorița* şi apoi trece la alte texte. El mărturiseşte celor de față că a deprins obiceiul de la un cîntăreț din alte vremuri, de la care a învățat meşteşugul şi s- a legat prin *jurămînt* să – l respecte pînă la moarte. În acelaşi sens, o narațiune din culegerea lui Al. Vasiliu- Tătăruşi îl înfățişează pe un sătean care invita oaspeți să rămînă peste noapte la dînsul, cu condiția să spună un basm înainte de culcare; sau, în alt caz, gospodarul însuşi dădea înconjurul casei rostind povestea de unul singur. Sunt voci din anonimat care certifică funcția magică a cîntatului şi a povestitului. Şi de data aceasta *Miorița* ocupă un loc privilegiat. Întîmplarea vraciului moldovean este dată ca poveste cu tîlc, demnă de a fi memorată solemn şi cu statut testamentar din generație în generație. Să nu ne mire că a cuprins toate ținuturile limbii române în sute şi sute de variante.

Lira a făcut carieră mitologică însoțindu- l pe Apolo, zeu care cumula deopotrivă atributele lui Eros şi ale lui Ares (lira şi lancea); sau pe Orfeu, divinitate tracică, inițiatoare de mistere. Fluierul şi bota (lancea) sunt instrumente profesionale, nelipsite, cum am văzut, la Dumuzi ca şi la păstorul carpatic. Le uneşte sacralitatea (e vorba de liră şi de fluier), ca instrumente dăruite şi cu har, ca şi funcția magică a cîntatului; ca să creeze comuniune în lumea vietăților pămîntului, dar să producă şi efecte terapeutice, adică temperarea tensiunilor erotice, cît şi alinarea suferințelor sufleteşti după pierderea unei ființe iubite. O istorie mitică a instrumentelor muzicale de veche tradiție ar aduce lămuriri necesare. Din păcate, lipseşte. Oricum, dacă ne conducem doar după ce „se vede”, muzica bisericească bizantină nu a reținut – o spre folosință şi nici alt instrument muzical din inventarul păgînătății. A prefrat vocea omenească mai potrivită pentru imnuri şi laude, podobii şi cîntece aleluiatice. Aşa că lira a rămas izolată în trecut creîndu- se prejudecata că poate fi văzută numai în brațele lui Apolo ori ale lui Orfeu. În schimb, fluierul n- a avut de întîmpinat rezerve de natură religioasă, aşa că s- a menținut în uz, în mediul de jos, profesional, ca un suport sufletesc în viața stînii.

Marele *corpus* de texte mioritice alcătuit de Adrian Fochi aduce dovada sigură că fluierul a constituit un însemn profesional multisecular, fiind conservată şi funcția cultică a cîntatului multă vreme în decursul istoriei. Situația predomină în colinde. De aici nu înseamnă că trebuie supravalorizat elementul creştin propriu- zis. Fenomenele spirituale din spațiul tradiției şi al anonimatului nu cunosc apariții evenimențiale, „de început” şi nici rupturi catastrofice în chip de încheiere. Este mai mult decît posibil ca practicile rituale în discuție să – şi fi continuat cursul religioas, cu origini mult îndepărtate, fără mutații de esență în atingere cu creştinismul. Din contra, tocmai acesta a adoptat şi adaptat rituri vegetaționale identificabile.

Ce ne spun documentele? La vestea că i se pregăteşte moartea, păstorul victimă îşi doreşte testamentar:

„De mi - ți omorîre, / Fluericica mea / La cap mi- o puneți. / Lancea la picioare. / Cînd ploaia ploiare, / Lancea strălucire. / Cînd neaua va ninge, / Fluera va zice, / Oile s- or strînge” (22; „Floierița mea, / La cap să mi- o puneți. / Lancea la picioare. / Cînd vîntul a sufla, / Floira – mi zicea, / Oile- mi venea. / Pe mormînt s- or plînge / Cu lacrimi de sînge” (23.; „Iar la cap să- mi puneți / Fluieraş de fag, / Mult zice cu drag, / Fluieraş de os, / Mult zice duios, / Fluieraş de soc, / Mult zice cu foc” (24. Este o variantă a modului de aşezare a celor două obiecte consacrate: fluierul la cap, lancea la picioare. Păstorul le foloseşte pe amîndouă, după împrejurări. Nu avem motive să ne îndoim că victima nu s- a ajutat de lance în momentul critic, lăsîndu- se prea lesne dezarmat în fața pericolului. De altfel, nu- l surprindem o clipă intimidat, descumpănit şi

nici nu- l auzim jelindu- se. Altă serie de texte se organizează după următorul şablon: „Fluericica mea, / De- a dreapta mea, / Lancea la picioare. / Cînd vîntul băcea, / Fluera- mi zicea” (25. Modificarea este formală iar sensul rămîne neschimbat: se doreşte ca fluerul să fie la dreapta, nu la stînga, nici la picioare. Să presupunem că momentul lancei trecuse. Exemplele par să ilustreze situația mai veche, „de substrat”, cum ar spune Ion Taloş.

Alte exemple, de fapt, marea majoritate, actualizează şi întăresc aspectele religiozității:

„Şi să mă îngroape / La fagul cel mare, / În mijloc de cale. / Şi – n loc de cruciță / Puneți flueriță. / Cînd vîntul băcea – re / Floira zicea – re, / Oile veneau / Pe mormînt plîngeau” (26; „În loc de cruciță, / Dalba flueriță. (Cînd vîntu o bace, / Fluera zicea- re, / Oile veneare, / Pe mormînt plîngea – re” (27 Idem, p. 649). Crucea şi fluerul îşi dispută întîietatea. Limbajul este construit, în tonalități sentimentale, nu „eroice”, spre adorarea fluerului cruce. Nu- şi poate imagina păstorul, în general, existența decît cu fluerul şi cu lancea la îndemînă; iar moartea, cu fluerul - cruce la cap şi cu lancea la picioare.

2. TRANSHUMANȚE SUFLETEŞTI şi de IMAGINE

Dacă oralitatea favorizează „imposibile îmbinări de genuri” şi de experiențe sufleteşti, să constatăm, în contrareplică, „posibile” asocieri de imagine. Sub autoritatea Cerului, care „se deschide” miraculos în noaptea de Crăciun, animalele îşi vorbesc trasmițînd mesaje „de sus” celor vrednici să le perceapă, Dumnezeu ia chip de cioban şi de gospodar, Maica Domnului îşi caută înlăcrimată Fiul iar săteanul aşteaptă colindătorii în casa cu icoane, în liniştite şi cu solemnitate ritualică. Începe un nou an agro- păstoresc, turmele se pregătesc să urce pe plai şi se aşteaptă belşug de vite şi de grîne.

„Cele bune, să se- adune…” era urarea în asemenea momente augurale, de an şi de familie, realități asociate în firea şi în curgerea lor. Urmează un parcurs greu, de mai multe ori încercat. Poate aşa se justifică partea complementară a sentinței citate: „… cele rele să se spele”. Răul stă în apropiere, nesmintit. De aceea, o modalitate de salvare este, măcar o clipă, înălțarea în sărbătoresc şi în sacru, a situării, pe cale ritualică în „zariştea mitului” şi a drumului spre „centru”. Sunt chemate toate puterile benefice, punîndu- se în act un mare număr de obiceiuri şi de credințe, de cîntări şi de jocuri solemne. Socialul nu- şi arată aici fața cu ştiuta lui învrăjbire. În casa bogatului, ca şi în bordeiul săracului se aprinde cu aceeaşi emoție lumina speranței în ziua de mîine. Sărăcia, boala, frica de moarte sunt încredințate lui Dumnezeu, poate cu prea multă naivitate în ortodoxia veacurilor trecute, mai prudent şi mai pragmatic astăzi. Sărbătorescul vestit de colindători are menirea să vindece toate durerile lumii. De aceea cunoaşte periodicitate şi se caracterizează prin dăruire de sine şi prin amplă participare. Fastul strălucitor şi tăria în

credință au trezit comentarii pe tonalități variate; din partea gîndirii pozitiviste şi sociologizante. Dar acesta este un alt aspect al problemei; mai ales că angajează problematica existenței şi a morții, esența oricărei religii, ca şi a ştiinței, dar cu instrumental propriu şi cu rezulatate pe măsură.

A .**Dumnezeu cioban**

Unde s- a mai pomenit? Acolo unde chiar s- a întîmplat: pe – un picior de plai şi sub o zare de mit, adică nicăieri şi peste tot unde se presimte că „moartea strigă la fereastră”. Se cunoaşte un text de colind în care Dumnezeu îşi ceartă turma ca orice păstor pe pajişte. Este vorba de un text din colecția lui Sabin Drăgoi, cel mai important, mai sigur şi mai valoros dosar de documente folclorice pe această temă. Tocmai de aceea i se face loc aici în întregime:

„Pe cel cîmp verde- nflorit,
Holerunda lerui, Doamne,
Paşti – mi o turmă de oi.
Dar la oi cine- mi şedèa?
Şi- mi şedèa pe- un buciumaş
Şi- mi zicea- ntr- un fluieraş.
Cum îmi zice, oi îmi strînge,
Cum îmi trage, oi întoarce.
Grăia zeul Dumnezeu:
« - Bată – vă focul de oi,
Că de cînd sunt eu la voi
Am albit la cap ca voi».
Sărea miala d – ocheşea,
Sàrea - n vînt,
Sàrea – n pămînt
Şi din grai aşa grăià:
«Nu ne, Doamne, blestemà.
Numai, Doamne, îți alege,
Nouă sute de oi şute,
Şi vreo zece berbecei
Şi Te du la tîrg cu ei.
Îți fă, Doamne, un covor,
De- nalt cît e statul Tău,
De larg cît e brațul Tău».
Şi te, Doamne, veseleşte”(28 .

Cîteva precizări: **a**. Este prezent aici chiar Dumnezeu în persoană; mai mult decît atît, Domnul nu pare a fi stăpîn, ci mai curînd, slujbaş, cum rezultă din versul: „Că de cînd sunt eu la voi”. Se vede pus şi în situația de a primi sfaturi. **b**. Natura „blestemului” nu este clară: păstorul divin a albit ca şi oile. În fond, ce supărare poate fi aici? Nu cumva, prin comparație, turma întreagă era înălțată la albeața pură? Blestemul se redimensionează în direcția mitificării semantice, în acord cu: „Eu *sunt* cel ce *sunt”* . **c**. Partenerul de dialog al păstorului divin este selectat în spirit perfect mioritic: mioara

năzdrăvană, înţeleaptă şi oacheşă, semne distinctive. **d**. Schimbul de mesaje urmează regula ritualică îndătinată: Dumnezeu pune în rol obiectele sacre dumuziene, anume *buciumaşul* şi *fluierul*. Acestea au puterea magică de întoarcere a turmei şi de adunare laolaltă. Ca să intre pe aceeaşi lungime de undă, mioara „aleasă" din mulţime are partitura ei, adică „sare în vînt", „sare- n pămînt". Nu se face risipă de retorisme, de secvenţe narative, colindele asigurîndu- şi conciziunea prin limbajul gestic. d. Sfaturile ce se dau păstorului divin merită o atenţie specială. Oile se autosacrifică. Asta este în firea lucrurilor: turma în mare cantitate numerică, în vreme ce berbecii sunt sacrificaţi mai puţintei, aproape simbolic. Le bănuim ţinuta mirifică, de bestiar fabulos, purtînd coarne fioroase şi solarizate. **e**. Nu este vizată o recompensă materială în genul economiei de piaţă, nici măcar în sens ortomănesc, pe placul lui Nechifor Lipan, ci una ideală, în scopul într- ajutorării partenerilor cosmici: Dumnezeu este sfătuit să- şi cumpere un *covor*, dar nu să – l întindă pe vreun perete pentru împodobirea casei, ci să – l transforme în port păstoresc. Aşa indică versurile: „De- nalt cît e statul Tău, / De larg cît e braţul Tău".

Să ne imaginăm că Dumnezeu a dat ascultare îndemnului înţeleptei mioare: a vîndut (- sacrificat) oile şi şi- a cumpărat o îmbrăcăminte pe măsură şi trebuinţă. Să ne mai imaginăm că păstorul divin, astfel echipat, se reîntoarce printre săteni. Impresia posibilă o aflăm dintr- un colind din aceeaşi colecţie:

„Eşiţi, eşiţi mari boieri,
Colindăm, Doamne, colindăm,
De vedeţi pe Dumnezeu,
Cum coboară de frumos,
C- un hojmînt pînă- n pămînt,
Scris e- n pieptulu Domnului,
Scris 'e raza soarelui.
Iar în dosul soarelui,
Scrisă- i luna şi lumina.
Dar în brazii umerei,
Scris îşi doi luceferei.
Mai în jos de mînecele,
Scrise- s stele mărunţele.
Dar în poala Domnului,
Scris îs juni colindători.
Rămîi vesel cest domn bun…" (29 .

Dumnezeu coboară în mai multe chipuri printre săteni. Uneori o face firesc, sub semnul lui „eşiţi, eşiţi", din colindul de mai sus; sau apare direct din cer, în seara lui Crăciun şi se aşază, neinvitat, la masa gospodarului, orînduită sărbătoreşte sub paretarul de icoane, cu făclii aprinse şi aşteptînd colondătorii. De fiecare dată poartă costumul cu podoabe cosmice, aşa cum i l- a confecţionat imaginar mioara năzdrăvană. Şi gospodarul, spuneam cu un anume prilej are bucurie să petreacă la masa Domnului din ceruri, întinsă sub poala copacului mirific, între sfinţi şi între cumetri. Tatăl ceresc îl întîmpină cu drag, cum fusese şi el primit cînd călătorise printre săteni ori îndeplinise rolul de păstor divin:

„Grăi domn din ceruri,
« - Drag boier bătrîn,
La masă şezîndu,

Şezînd şi rîzîndu,
Cu mere jucîndu,
Şezi şi- mi hodineşte
Şi te veseleşte!»" (30.

Sunt aspecte de comportament, cu ducere şi întoarcere, care apropie pînă la familiaritate chipul lui Dumnezeu din ceruri cu al gospodarului ideal de pe pămînt, ridicat, sărbătoreşte, de la treapta de om la aceea de domn.

Covorul cosmic indicat de mioara năzdrăvană şi purtat „prima dată" de însuşi Dumnezeu ca cioban se distribuie ca dar şi altor susținători vrednici. Balada de curte feudală scoate în evidență figuri de domnitori care, de regulă, se bucură de simpatie în mentalul folcloric. Colecțiile tradiționale cuprind multe texte de această natură, dar o să apelez doar la două, din cunoscuta antologie a lui Al. I. Amzulescu. Este vorba de baladele *Mircea Ciobanul* şi de *Oprişean*. Ambele tratează tema recunoaşterii dintre frați învăluită în forme mitico- legendare, dar în evident proces de istoriere. Numele lui Mircea Ciobănaşul se păstrează în titlu şi pe parcursul narațiunii, însă este invocat într-un distihul introductiv şi Negru Vodă, ca să se mențină ambuguitatea legendă/ istorie:

„Din oraş, din Cîmpulung,
La poarta lui Negru – Vodă,
Genunchiat – a, frate,
Genunchiat- a, dragă,
Că- i d - un mic de ciobănaş" (31.

Unul dintre eroi este domnitor, celălalt, simplu cioban. Compoziția cuprinde două elemente semnalabile care se repetă şi se amestecă în stilul narativ al speciei: o întîmplare năprasnică petrecută în timpuri imemoriale şi care a dus la răzlețire şi la schimbare de destin; portretul cu insemne tainice. Acesta iese la iveală în momentul final şi decisiv al recunoaşterii. Elementele de limbaj sunt aluzive pentru a se lăsa impresia unui început de familie aleasă şi dăruită în clipe augurale de către ocrotitorul divin; şi început de domnie, fixată geografic şi legendaro- istoric.

Fratele de la domnie, din varianta în discuție, se numeşte Ciobănaşul; celălalt joacă rolul păstorului bogat şi gospodar, asemenea lui Dumnezeu din exemplele anterioare. Se resimte oarecare tautologie în onomastică: Mircea (din Mircea Ciobănaşul), dincolo de radicalul *mir* pare un (pre) nume consacrat pentru viața de stînă. Celălalt poartă cu discreție semne care încă îl mențin în anonimat: „Cu cămaşa ca tina, / Cu pielea ca zăpada". Mai criptice sunt cele trei versuri care urmează: „ Cu cîrligul supt genunche, / Cu căciula subsuoară, / Săvăi cu gluguța goală". Partea narativă nu ne spune nimic, deocamdată, rămîne opacă în legătură cu amănuntele de aici; trebuie să ne adresăm altor surse. Ce- i spune cititorului versul: „Cu cîrligul supt genunche"? Ne lămuresc textele paralele. Cîrligul era semnul distinctiv şi onorific al păstorului, cornul răsucit şi de aur cu care berbecele din bestiarul fabulos spărgea negura în zorii zilei ca să se reverse astrul ceresc. Păstorul îl transformase în însemn comportamental, purtîndu- l cu mîndrie ori cu umilință, după împrejurări. Învățase lecția de demult.

Răzlețitul din balada *Mircea Ciobănaşul* se afla pe un teren impropriu. De trei zile aştepta cu umilință, jos, la poartă, ca domnitorul să- şi întoarcă privirea de la înălțimea curții sale. Ca precauție, dosise *cîrligul* „supt genunche"; *căciula* n- o mai purta ca un *aristos,* cu mîndrie dacică; *gluga*, succedaneu al unui acoperămînt de taină şi de sacerdoțiu devenise simplă gluguță. Aştepta să i se facă dreptate şi nu se îndoia de

rezultatul favorabil al hotărîrii domneşti dacă îi va fi ascultată povestea cu oile, corect şi pînă la capăt. Nu suferinţele individului ca individ contau pentru ambele părţi care operau cu elemente ale dreptului mitic, ci povestea oilor: cîtă dragoste a depus solicitantul pentru ele şi cînd stăpînii îl băteau şi cînd stăpînele îl ocroteau; şi cînd a dat peste el vijelia iernii de s- a împuţinat turma şi în anii, lungi la număr, cînd a reuşit s- o refacă aşa cum a fost la început. Nimeni nu i- a dat o mînă de ajutor. După toate acestea, stăpînii îl persecutau, de aceea speranţa era la Domn. El purta legea în chip de *jude*, aşadar, ca reprezentant al unei instanţe superioare şi unice, care s- a pronunţat odată pentru totdeauna, în timpuri imemoriale şi în împrejurări sacralizate, ca să se dea autoritate actului decizional. Nimeni nu putea înlocui persoana judelui, aici domnitorul. El era însăşi *justiţia*. Scaunul de judecată al domnitorului purta tonul Celui de sus. Să ni- l reprezentăm pe Dumnezeu în chip de cioban, în vestmîntul cu insemne cosmice, dar şi în chip de jude, întronat şi învestit cu atributele legii. Dacă este să –i dăm dreptate lui Fustel de Coulangees: "Timp de mai multe generaţii, legile nu erau scrise; ele se transmiteau dun tată – n fiu, odată cu credinţa şi cu formele de rugăciune. Ele erau o tradiţie sacră ce se perpetua în preajma vetrei familiei sau a vetrei cetăţii" (32.

Cum a împărţit dreptatea Mircea Ciobănaşul, cel din baladă, poate trezi astăzi nedumeriri, nu numai omului obişnuit, dar şi oricărui organism legiuitor:

„ – Alei, Doamne, Negru Vodă,
Cum judeci în lume toate,
Fă- mi şi mie direptate.
După cum m- ăi învăţa,
Aşa parte că le- oi da.
Negru Vodă ce- mi zicea?
- Ai tu mic de ciobănaş,
Ce parte ca să le dai?
Oile să le- mpărţeşti:
Să dai la stăpîni trei părţi
Şi să tragi la tine – o parte,
C- aşa- ţi găsesc direptate" (33.

În fond, „mic de ciobănaş" ieşea păgubit. Dar nu avea alta de făcut decît să se supună judelui. Nu purta el vina că prima generaţie a oilor, ca să spun aşa, fusese nimicită de viscol şi de ger; dar era meritul lui categoric, şi numai al lui, că a biruit în cele din urmă, adică a refăcut turma / turmele exact ca la început, la numărul şi la starea iniţială. Cu acest „început" a operat judele- voievod în voie şi după tradiţia mitică. În această instanţă domnească actul juridic avea nu numai o componentă umană, ci şi una superioară, a forţelor patronale, care reglementau bunul mers al păstoritului. Partea materială cădea în sarcina slujbaşilor de rînd, la înţelegerea dintre stăpîni şi slujitori. Instanţa constata prin jude- domn dacă legea a fost respectată în forma ei îndătinată iar împricinatul era chemat să depună mărturie dacă şi- a îndeplinit obligaţiile de care se făcea direct răspunzător.

Direcţia decisă de jude, în consens cu tradiţia, o subordona şi pe cea materială (- umană), aşa că „mic de ciobănaş" trebuia să dea ascultare:

„Oile le- amesteca,
Tot o turmă le făcea
Şi- n tîrlă că le băga,
Şi stăpînii că- mi sosea,

Dar cel mic de ciobănaş,
Cu cămaşa ca tina,
Cu pielea ca zăpada,
În tîrlă că mi – ş intra,
Oițele le- mpărțea.
El d- o parte că – şi oprea,
Trei părți la stăpîni că- mi da” (34.

Cuvîntul judelui era dus la îndeplinire. Cu toate acestea, proprietarii nu s- au oprit aici:

„Dar stăpînii ce- mi făcea?
Ei, mări, nu se- nvoia.
Pricina pe ce d- avea?
Pe cel mic de cîrlior,
Berbecul, doamne, crescut
Pe mila ciobanilor,
În coada tăciunilor” (35.

Motivul enigmatic al conflictului ne transportă direct în mit. Şi de data aceasta pretextul nu este economic, nu mulțimea turmelor ca în *Baltagul* ori în diverse variante mioritice; ci acel „mic de cîrlior” crescut din mila oierilor. Oare familiaritatea aceasta nu tăinuieşte şi o realitate mai ascunsă? Berbecuțul cel sărman şi ținut cu îngrijire face parte din familia ciocîrlanului şchiop dar atoateştiutor, a oiței şchioape care abia se ține de coada turmei, a slăbănogului de cal din fundul grajdului; toate „însemnate” şi cu înzestrări de poveste.

Dar să privim lucrurile mai de aproape: „mic de cîrlior”, „mic de ciobănaş”! Adevăratul chip al primului este acela cunoscut din bestiarul fabulos şi din legenda argonauților. Locul lui este, cum arată şi dicționarele, între taurul ceresc, vultur şi leu. Dar şi „mic de ciobănaş” are o geneză prestigioasă. El coboară din mitul copilului împărat, mult răspîndit în narațiunile fantastice. Încă de la naştere poartă semne ale predestinării. În basme, maştera intrigantă îl pune într- o copaie şi- i dă drumul pe ape ca să scape de el; în colinde, de cum se naşte, lumea îl cere din toate părțile ca să- l aşeze cît mai repede pe tronul împărătesc: „Dă- ni- l, taică, dă- ni – l, / Dă – ni- l, maică, dă- ni- l!”: moaşa, după scaldă, îi arată „împărăția”, adică îl ridică şi – l închină, pe rînd, spre cele patru zări ale lumii.

Nu putea „mic de ciobănaş” să- şi lase partenerul de aventură şi de destin pe mîini străine. Nu- i rămînea decît să- şi facă singur dreptate, şi încă dur, chiar sălbatec: a pus mîna pe arme înfruntîndu- şi vrăjmaşii deschis, bărbăteşte. Celor trei le- a tăiat capetele şi le- a pus în glugă. De data aceasta nu mai era „gluguță”. Apoi s- a dus din nou la Curte, cu tot tarhatul, să dea socoteală. O voce intrigantă s- a auzit printre curteni:

„ – Cătați, boieri, şi vedeți,
Unde, frate, s- a văzut
Şi, frate, s- a pomenit
Să – şi taie sluga stăpînii,
Nu pe unul, ci pe trei?!
Ce stați, frate, şi vă uitați?
Luați- l şi mi- l spînzurați!”.

Vocea era, în fapt, justificată în planul vieții socio- umane. Domnitorul avea, însă, viziunea mai înaltă, aceea a *județului.* Drept urmare a decis să fie cercetat chipul ascuns al „micului de ciobănaş”, pentru dezlegarea tainei şi descoperirea adevărului:

„Şi ce semne că- mi găsea?
Găsea – n pieptu- i soarele,
Luminà cu razele;
Găsea în spate luna,
Luminà cu lumina;
Între cei doi d- albi umerei
Lucea doi luceferei”.

Recunoaşterea semnelor, inclusiv a fraților, domnitor şi cioban, a fost hotărîtoare în fața scaunului de judecată. Semnele sunt aceleaşi, de pe vestmîntul lui Dumnezeu, din colindul cules de Sabin Drăgoi, dar şi din compoziția portretului uman al păstorului mioritic.

Am spune că judecata s- a încheiat; a izbîndit un anume aspect al mioritismului, *acela al acțiunii.* În acest punct poate fi reținută relația pe care o face Ioan Şt. Lazăr între Arjuna şi păstorul carpatic (*Bhagavad- Gità şi Miorița*. În rev. „Antract”, nr. 1, 2008, p. 10). Zeul Krşna l – a îndemnat pe Arjuna, aflat într- o situație dilematcă, să acționeze pentru împlinirea legii universale (*Drahma*) ca finalitate a împăcării supreme; dincoace s- a pronunțat, cu discreție, tot o divinitate, dar mai apropiată, chiar familiară, în chip de cioban bătrîn care a slujit la oi pînă la albire. Alt parcurs îi este dat celuilalt păstor, asasinatul de „pe- un picior de plai”. Poartă vestimentație comună, cu soare, lună şi luceferei, deci se supune aceleiaşi jurisdicții mitice, dar partenerul de dialog este mioara, simbol al aşteptării şi meditației, nu al acțiunii violente. Dar să nu uităm: şi soarele este predestinat accidentului. Drumul lui în noapte nu- l păzeşte decît luna, de la distanță. Nu- i rămîn, la deşteptare şi în zori, decît vagi amintiri de vis nebulos; că l- a vegheat la un popas de casă rustică o babă răbdătoare şi cuminte, ori că s- a odihnit sub streaşina unui munte neguros; iar cînd a reapărut la orizont i- a trebuit vreme să iasă din amorțire şi să – şi recapete culoare.

Cealaltă balada, *Dobrişean* desfăşoară acelaşi inventar de reprezentări şi de stări conflictuale pe tema recunoaşterii dintre frați, dar în spațiul curții feudale. Şi, totuşi, mare deosebire între ele, încît greu le poți aşeza alături ca variante, doar sub aspectul formal al derulării versurilor, al unor jocuri de scenă. Domnitorul se numeşte Mihnea şi, deocamdată, tronul îi justifică învestitura de *jude.* El are de rezolvat o *pricină* dar de o natură cu totul diferită. Cei care o reclamă se constituie într- un grup care nu ne este cunoscut potrivit imaginarului de întemeiere de la curtea legendarului Negru Vodă:

„În curte la Mihnea Vodă,
Nemerit- a,
Poposit- a,
Măre, trei moşnegi bătrîni,
Cu barbele pîn' la brîu,
Cu căciuli la subțioare,
Cu vîslele la spinare” (38.

Cine sunt aceştia? Îi identificăm sigur, dar foarte sigur, după însemnele ținute la vedere pentru toată lumea. Căciula se ține subsuoară, dovadă de recunoaştere şi de supunere față de domnie. Dar vîslele ce rost au? Şi încă „la spinare”! Să ne închipuim

trei moşnegi „bătrîni”, fiecare cu cîte o bucată de lemn în spate, în chip de vîslă, făcîndu-şi drum înaintea scaunului de judecată. Într- o asemenea situaţie fără noimă este sancţionat slujbaşul pentru delăsare în chestiuni de protocol. Numai că cei trei nu sunt indivizi oarecare: „Unul e din Burduşani, / Altul e din Cegani, / Al treilea din Lupşani”. Localităţile nu ne spun mare lucru (deşi se citează Cegani, cu direcţie la peştele cegă; altfel spus, în economia eposului se pune în mişcare, printre altele, şi onomastica, după cum am văzut, alături de toponimie), dar se vede că erau stăpîni pe locuri bine cotate, cum „mic de ciobănaş” dispunea de turme fabuloase. Moşnegii purtau în fală „vîslele la spinare” şi se înfăţişau fără sfială la curtea domnească. Vîslele erau însemne ale breslei pescarilor. Se purtau la vedere poleite şi împodobite cu pietre preţioase, ca individul să fie zărit de departe şi respectat cum se cuvine.

Problema capătă înţeles dacă se urmăreşte apariţia, dezvoltarea şi recunoaşterea breslelor în istoria politico- economică a Principatelor, nu numai a agro- păstoritului, vînatului, stupăritului, dar şi a pescuitului. Specialiştii aduc dovezi că pescuitul constituia una dintre marile surse de îmbogăţire a carpato- dunărenilor, şi de trai bun încă din străvechi trimpuri. Se remarca mulţimea şi varietatea de peşte în toate zonele de relief, de la munte, la deal, la cîmpie. Urme ale ocupaţiei au fost depistate, arheologic, din neolitic, aproximativ din aceeaşi vreme cu păstoritul şi agricultura şi a cunoscut în permanenţă perfecţionare tehnică şi forme de organizare pentru creşterea producţiei la nivel familial, macro- social, dar şi pentru beneficii economice. Pescuitul se afla la îndemîna oricui şi se făcea nu numai cu mijloace complicate, năvoade grele, de pildă, dar şi cu mîna, cu sacul, cu furca (ostia). „Din cauza condiţiilor optime de hrană, ne spune Constantin C. Giurescu într- o lucrare consacrată problemei, peştii apelor noastre şi în special peştii de Dunăre, pot ajunge la mărimi deosebite, impresionante. Morunul atinge dimensiuni şi greutăţi nebănuite. Călătorul englez, Robert Bargrave, trecînd la începutul lui octombrie 1652 prin Galaţi, arată că uneori se prind exemplare aşa de mari, «încît trebuie şase sau opt bivoli pentru a- i ridica». . . Del Chiaro ne informează că se aducea de la Dunăre în Bucureşti, sub Brâncoveanu, sturioni şi moruni de «nesfîrşită (imensă) mărime». Învăţatul C.V.Siebold, în lucrarea sa despre peştii de apă dulce ai Europei centrale, afirmă că unii moruni ajungeau «pînă la o lungime de 24 de picioare», adică la circa 7, 20 m. În plin veac al XIX- lea , în 1842, un naturalist francez trecînd prin Galaţi, arată şi el că se prind în Dunăre moruni de «15 pînă la 20 picioare lungime». În 1890 s- a prins la Sf. Gheorghe un morun de 880 kg. Muzeul de istorie naturală «Gr. Antipa» din Bucureşti semnalează în colecţiile sale două exemplare conservate de morun, dintre care unul a cîntărit 640 kg., iar celălalt, după spusele lui Antipa, ar fi fost de «600 de ocale», adică de circa 763 kg. La Chilia Nouă, în port, există două căsuţe făcute de un pescar cu preţul ce a obţinut pe un morun mare cu icre. Şi somnul atinge dimensiuni deosebite. În Dunăre se prind uneori exemplare de peste 300 kg. Şi chiar mai mult. La Chirnogi la gard, am văzut în 1946 cîteva bucăţi de peste 100 kg. Fiecare. Somn atingînd asemenea greutate s- a prins în 1927 şi în Prut, la Vladomira, din sus de Sculeni. Crapul poate atinge şi el dimensiuni neobişnuite. J. De Hagemeister menţionează crap de «60 de prunji», adică de circa 30 kg.” (39.

Reintrăm în mit cu asemenea imagini fabuloase. Cum „mic de berbecuţ” era înzestrat cu atribute ce ţin de bestiarul fabulos şi morunul se bucura de un imaginar privilegiat în mentalul pescăresc. O analiză aplicată la balada *Vidrosul* poate confirma acest lucru.

Amploarea şi avantajele materiale au avut efecte benefice, resimţindu- se pînă şi asupra organizării teritoriale şi administrative a întregului spaţiu carpato- dunărean. Asta se reflectă, spune Constantin C. Giurescu destul de convingător, în heraldică, adică într- o ştiinţă a imaginarului care şi- a fixat ca principiu reprezentarea, în efigie, a fiecărei zone administrative prin semne ale bogăţiilor locale. „Stema Doljului înfăţişa cele două bogăţii specifice ale acestui judeţ oltean: peştele şi grîul. Marile bălţi de la Bistreţu, amintite încă din 1385 şi care au determinat, împreună cu alte bălţi, numele «judeţului de baltă», predecesorul Doljului, vor face parte apoi din acesta din urmă. Şi stema nouă a judeţului, alcătuită după Primul Război Mondial, a preluat vechiul motiv” (40. Numeroase judeţe s- au conformat acestui regim polivalent, constituind o listă întreagă, de la munte la mare: Făgăraş, Şcheia, Bârlad, Roman, Galaţi, Calaraşi, Calafat, Tulcea, etc.

Cei trei bătrîni impozanţi veneau la *judeţ*, căruia aici i se spunea *divan*, conform cu istorierea, ca reprezentanţi ai unor puteri locale bine constituite şi aşezate. Localităţile Burduşani, Cegani, Lupşani aspirau la însemne heraldice şi concurenţiale în topografia ţării. Am spus că breasla pescarilor avea o tradiţie respectabilă în existenţa istorică a carpato- dunărenilor. Balada *Dobrişean* consemna, pentru existenţa de timp ce- i revine mari mutaţii de imagine şi de viaţă concretă în comparaţie cu *Mircea Ciobănaşul*. Purtătorii de vîsle vin cu pîra la domnie, intrigaţi de faptul că adversarii lor, purtătorii de cîrlige, întreceau măsura îngăduită în bogăţie şi în forţă, luîndu- se la întrecere cu domnia. Conflictul este strict de interese şi, mai mult, de grup. Fiecare face încercări de moarte să le apere şi să le întărească pe ale sale. În *Mircea Ciobănaşul* primează ideea recunoaşterii dintre fraţi, în scopul restaurării stării naturale de început şi de întemeiere. Atunci domnia era stăpînă pe sine, în virtutea *legii* şi a *judeţului* şi orice formă de viaţă decurgea de aici, găsindu- şi autonomia necesară, cu măsură şi dreptate. La deslegarea conflictului, Mircea Ciobănaşul îi propune fratelui răzleţit să preia domnia. Forma răspunsului n- o s- o găsim în *Dobrişean*, acolo unde totul ia altă cale: „Negru Vodă ce- mi zicea? / « - Alei, Mirceo, Mircică, / Să- mi dai mie ciobănia, / C- o să – ţi dau eu, zău, domnia». / Aşa, Mircea ce- mi zicea ? / «- Ţine – ţi, frate, domnia, / Mi- oi ţinea ciobănia / Şi- oi trăi cum oi putea»”. Nici o invidie, nici o încercare de încălcare a legii ori a altui domeniu. Un asemenea dialog ar fi posibil numai între Anù şi Dumuzi, în religiile unde erau respectate patronatele şi autonomiile.

În *Dobrişean*, cartea vieţii este întoarsă. Au ieşit la iveală numerele destauratoare. Mihnea începe să respire aer turcit iar balada din mit- legendă tinzînd spre istoriere. Domnitorul apleacă prea uşor, în spiritul timpului, urechea spre şoaptele intriganţilor iar purtătorii de vîsle îşi joacă rolul în ton cu vremea. Retorica lor este iscusită, cu aluzii la posibile conflicte de putere, în forme învăluite dar ameninţătoare: „Ce- ar fi cerul cu doi sori” şi cu „Două paloşe- ntr- o teacă”; cu intenţia de a- l sensibiliza după dorinţă pe tiranul prea temător să nu- şi piardă tronul. Pe măsură ce şoaptele se îndesesc, acesta vede ameninţarea cîrligelor şi a vîslelor abătîndu- se asupra lui:

„Ciobanii lui Dobrişean
Sunt boieri ca de divan,
În toiege răzimaţi
Şi- n caftane îmbrăcaţi.
Bacii lui poartă cîrlige,
Tot cîrlige de argint,

Cum n- am văzut pe pămînt,
Nici în lume de cînd sunt.
În capul cîrligelor,
În josul belciugilor,
Cîte- o piatră nestemată
De plăteşte lumea toată,
Şi pietre de diamant –
Străluceşte noaptea – n sat” (41.

Divanul a fost cel mai propice loc de naştere a intrigii de curte. Aşa că Mihnea- vodă n- a mai stat o cliă pe gînduri. El s- a grăbit să scrie *ferman* (pre lege turcească; de altfel, termeni noi invadează textul: *gealat, cadalîc, odalîc, irmiziu*) însărcinîndu – i pe „Savai, Ghinea, armaş mare” să- l aducă pe pîrît la domnie, fără protocol, fără judecată. Cum l- a văzut, Mihnea l- a şi luat la sudalme pe Dobrişean, ca pe- o slugă netrebnică. Degeaba năpăstuitul îl sfătuia să se potolească: „ – D – alei, Doamne, Mihneo – Vodă, / Nu prea- ndesi la- njurat / Că e lucru cu păcat. / Dacă tu m- ăi întreba, / Adevărul io ţ- oi da, / Adevărul c- ăi afla, / Zicu- ţi, «zău, pre legea mea». Dar nici jurămîntul, nici „legea” nu aveau deocamdată efect; Mihnea- Vodă nu mai îndeplinea rolul de jude consacrat prin tradiţie. În spatele lui deja „Şedea, măre, gealatul / Cu paloşul să- i ia capul”.

Minunea a salvat situaţia Ea s- a ivit în chip de cocie în care se afla mama celor doi fraţi cu vestea salvatoare. Este, în fapt, o variantă degradată a *recunoaşterii*. Deocamdată mama depune mărturie scoţînd la iveală un document probatoriu, scris, fireşte, de mînă omenească. Acesta convinge pe toată lumea, fraţii se recunosc, se iartă, şi se îmbrăţişează. Abia după consumarea acestui act, mai nou, în existenţa eposului este solicitată (ca fapt devenit secund ?) proba insemnelor cosmice.: „Îi găsea domneşti odoare: / Sfînta lună, sfîntul soare, / Iar în cei doi umerei, / Găsea doi luceferei”. S- a produs mutaţia de imagine probatorie în favoarea susţinerii dreptului familial la domnie, eventual prin rotaţie; nu idealizarea păstoritului ca în colindul despre *Dumnezeu cioban*. Relaţia dintre domnie şi ciobănie, ca trepte ierarhice în cadrul patronatului şi a mitului, intră în declin sub semnul vremurilor noi şi ale *divanului.*

B. **Lumea lui Telepinus**

Fenomenul Telepinus este mai general; nu trebuie căutat numai sub forma vegetaţionismului trecut la pasivul culturii. El se menţine în supravieţuiri active, fără semne de oboseală, atîta timp cît societatea agro- păstorească deţine cota privilegiată. Poate fi identificat, astfel, în formula de îndemn şi de oraţie „Sculaţi, sculaţi, boieri mari”, cu varianta, la fel de cunoscută, „Sculaţi, gazde, nu dormiţi”. Ce logică ne- ar îndemna să credem că omul de casă, gospodarul, şi- ar aştepta colindătorii, adică „uspăciorii lui Crăciun”, dormind, după ce făcuse intense pregătiri de întîmpinare, începînd cu săptămînile de abstinenţă şi de post, continuînd cu pomeniri şi ritualuri consacrate şi încheind cu tăierea porcului şi controlul poloboacelor. Tocmai despre o „trezire” cu un înţeles mai special se vesteşte, iar gazda aşteaptă momentul cu nerăbdare şi emoţie. Petru Caraman a adunat mulţime de documente folclorice, în *Descolindatul*, pe

tema stării de veghe în aşteptarea solului divin. O colindă, tot din colecția lui Sabin Drăgoi, transpune în termeni proprii speciei, varianta carpatică a legendei lui Telepinus. O redăm şi pe aceasta în întregime, în forme arhaice de grai, pentru marea ei raritate:

„Sub cel roşu răsărit,
Florile dalbe, ler de măru,
Greu e Domnu adormitu,
Sub un spin mîndru- nfloritu.
De cînd Domnu - a d- adormitu,
Florile l- au năpăditu,
Rugăciuni nu s- au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu.
Vine- un stol de golumbei
Cu glasul de feciorei;
Jos în pom ei se lăsau,
Şi din grai aşa grăiau:
« - Scoală, scoală acest domn bunu,
Că de cînd ai adormitu,
Florile te- au năpăditu,
Rugăciuni nu s- au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu».
Nu- l putură deştepta – re.
Vine- un stol de turturele,
Cu glasul de feciorele:
« - Scoală, scoală acest domn bunu,
Că de cînd ai adormitu,
Florile te- au năpăditu,
Rugăciuni nu s- au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu».
Nu- l putură deştepta – re.
Vine- un şir de rîndunele,
Cu glasul de curve rele:
« - Scoală, scoală acest domn bunu,
Că de cînd ai adormitu,
Florile te- au năpăditu,
Rugăciuni nu s- au făcutu,
Nici în cer, nici în pămîntu».
Nu- l putură deştepta—re.
Se luară, se duseră,
Jos pe prund de se lăsară
Şi ele că îşi luară
Pietricele – n gherişele
Şi apuşoară- n gurişoară,
Şi iarăşi ele zburară,
Jos pe pom de se lăsară
Şi pe domnu- l rourară.
Şi domnu se pomeneà

Şi tare le blestemà:
- «Rîndunele, curve rele,
Unde vara veţi varà,
Acolo să nu iernaţi.
Să vă duceţi cîte nouă,
Să vă- ntoarceţi cîte două!».
Şi te Domn bun veseleşte” (42.

În alt colind l- am surprins pe Dumnezeu în chip de cioban suferind la oi şi blestemînd; aici pare a fi agricultorul în rolul lui Telepinus, de zeu vegetaţional: aceeaşi stare deplorabilă, atîta cît îi este dat colindei să relateze, a cîmpului devenit inaccesibil, fără ritualurile şi muncile de trebuinţă. Încercarea de a- l îmbuna / „trezi” pe gospodar se repetă, tot într- o ordine instituţionalizată. În final, rîndunelele, „curve rele”, adică bune meştere ale ceremonialului, duc lucrarea la bun sfîrşit. Mioara, din celălalt colind, „sare- n vînt, sare – n pămînt” şi - l sfătuieşte pe Dumnezeu să nu blesteme, ci să- şi procure vestmîntul cu soare şi lună, adică să reintre în normalitate. Rîndunelele, la rîndul lor, „saltă” şi ele: se lasă în vale şi aduc pietricele să arunce precum ar semăna în ziua de Crăciun; sau apă de stropit, asemenea paparudelor; blestemul sună şi de data asta a urare: rîndunelele să se înmulţească pînă la nouă, cifră simbolocă, apoi să se întoarecă perechi roditoare.

Evocarea eroului hitit (Telepinus) în context carpatic o punem pe seama convieţuirii mitului, a corespondenţelor de gesturi simbolice, a migraţiilor posibile pe planul imaginarului. Acestea se pun în relaţie şi cu privire la *Mioriţa* sub două aspecte: a). migraţia de semne şi de imagini cunoaşte un statut comun mai multor sectoare ale culturii mitice, inclusiv transhumanţa de tip mioritic; b). Compararea textelor ne arată nu numai întinderea dar şi graniţele posibile ale unui motiv, dincolo de care este riscant să ne aruncăm privirea. Sistemul de semne mioritice este un exemplu în raport cu mitul lui Telepinus. Colindul *Sculaţi, gazde, nu dormiţi* se cîntă şi la fereastra plugarului (care se conformează ritmurilor vegetaţionale) şi la aceea a păstorului. Nu numai în cadrul oieresc întîlnim portretul consacrat prin insemne cosmice şi destinale, de viaţă ori de moarte, de acţiune voluntară (tip Arjuna şi „mic de ciobănaş”) ori de suspendare a ei (în sensul vestitor al mioarei), sub comanda nesmintită a *legii*.

C. **Alui – lùiu**

Tot în colecţia lui Sabin Drăgoi se păstrează cîteva colinde (am selectat patru) în care Maica Domnului îşi caută Fiul prin lume cu disperare de moarte. Adrian Fochi nu le include în marele său *corpus* de variante, pe motivul, plauzibil pentru unii, că sfera religiosului nu ar îngădui extindere spre lumea păstorească. Dar dacă l- am întîlnit pe Dumnezeu în chip de cioban, de personaj prototip în breaslă, ne putem aştepta ca şi Sfînta Fecioară să rescrie secenariul Maici Bătrîne. Este o lege mai presus de toate legile. Schema peregrinării, formulele de dialog, dezvăluirea cu discreţie a sfîrşitului persoanei victimizate, cunosc tratamente comune. Dacă surprindem nuanţe stilistice, cu atît mai bine pentru identitatea fiecărui personaj în parte ca şi a stratului de cultură, a gradului de religiozitate. Imaginea Mariei nu se contopeşte cu aceea a măicuţei cu furca în brîu, nici a Fiului din Treime cu a păstorului, chiar dacă devine din Om- om.

Cadrul sărbătoresc şi de început de resacralizare a lumii are putere unitivă. Este prilejul suprem şi îndătinat, cunoscut în toate marile culturi mitologice să se repovestească întîmplările exemplare: mituri, legende locale. În repertoriul creştinilor pe primul loc se află patimile Mîntuitorului, ca probă de suferință şi de izbăvire prin moarte. Întîmplarea dramatică a păstorului carpatic şi- a găsit loc în acelaşi repertoriu al sărbătorilor de iarnă şi tot în chip de colindă. Putem vorbi, aşadar, despre două pomeniri ale morții, una "laică", dar cu substrat mitologic (şi religios "în fond"), cealaltă orientată în spirit religioas şi creştin. Ambele sunt practicate cu titlu de exepmlaritate, în sensul că îl solicită pe individ să se revalorifice pe sine, pentru a- şi lămuri, pe cît omeneşte este posibil, rostul propriei existențe.

Două şabloane mioritice sunt de reținut în colindul Sfintei Fecioare. Primul evocă peregrinarea prin lume: "Umblă Maica după Fiu, / Raza soarelui, / Tot umblînd şi întrebînd… ". Sau:

"Mai pe lîngă mare,
Mai pe drumul mare,
Dai Domnului, Doamne,
Mergu- mi – ş mai mergu,
Cete- mi de feciori,
Mari colindători.
Înainte le ieşeà – re,
Le ieşea Sfînta Marie,
C- un colac de grîù,
C- o ploscă de vinu.
Din colac tăià - re,
Cu plosca- nchina- re,
Din gură – ntrebà – re…" .

Semn distinctiv: Maica îi întîmpină pe cetaşi cu daruri potrivit momentului şi datinei, amănunt care nu apare în niciuna dintre variantele propriu- zis mioritice. Apoi:

"Cam pe drumul mare,
Domnului nostru,
Cam pe lîngă cale,
Ciată de voinici
Cu cai pogonici.
'Nainte le iasă
Cea Sfîntă Mărie
C- un colac de grîu,
C- o ploscă de vin.
Din colac tăià – re,
Din ploscă- nchinà- re,
Din gură – ntrebà – re…" (25.

De observat şi aici: colindătorii au luat locul unei cete de călăreți, probabil oşteni aflați în campanie ori în pribegie. În acest punct, colinda aminteşte de un anume tip de baladă de curte feudală despre care va fi vorba în curînd; şi totodată, de variante ale *Mioriței.*

Al doilea element compozițional din seria mariologică îl constituie cunoscuta tipologie de portrete cu însemne cosmice. Se include aici şi formula dialogală comună cu textele mioritice:

" - « N- ați văzut pe Fiul Sfînt? »
- «Poate că l – om fi văzut,
Numai nu l- am cunoscut».
- «Foarte lesne de- al cunoaşte,
Că pe dosul Fiului
Scrisă- i luna şi lumina.
Și pe fața Fiului
Scrisă- i raza soarelui.
Și pe alui doi umerei
Scrişi- şi doi luceferei…" (43.

Alte exemple completează portretul cu imagini cîmpeneşti. Le găsim şi- n evocarea păstorului:

" - «Nu mi- ați voi văzutu,
Fiuşorul meu
Ş – alui Dumnezeu?».
- «Noi de l- am văzut
Nu l- am cunoscutu».
- «Lesne de – al cunoaşte:
Ochişorii lùiu,
Mura cîmpùluiu,
Sprincenele lùiu,
Peana corbulùiu.
Săbioara lùiu,

Tăiată – n săgeata
Chiar pe mîna dreaptă" (44.

La fel:

"Unde ați colindatu
Nu m- ați, voi, d- aflatu,
Drag Fiuțul meu,
Ş – alui Dumnezeu?».
- «Noi de l- am văzutu,
Nu l- am cunoscutu».
- «Lesne de a – l cunoaşte:
Ochişorii lùiu,
Mura cîmpulùiu,
Mustăcioara lùiu,
Spicul grîulùiu,
Sprincenele lùiu,
Peana corbuluùiu,
Tăiată- n săgeată

Chiar pe mîna dreaptă». ..” (45

Următorul exemplu conține semne de baladă voinicească:

“ - «N- ați văzut Fiul meu
Şi alui Dumnezeu?».
- «Noi de l- am văzut,
Nu l- am cunoscut».
- «Lesne – i de- al cunoaşte
Că – i în haine proaste
Ca ş- a dumneavoastră.
Chivăreaua lùiu,
Tăiată săgeată,
Pe ochi aplecată.
Ochişorii lùiu,
Două mure negre.
Sprincenele lùiu,
Peana corbulùiu.
Puşculița lùiu,
Trăsnetul de vară,
Fulgerul de seară»…” (46.

Cum spuneam, avem la dispoziție un complex mutant de imagini care ni se dezvăluie în întindere şi în mişcare. Mama îşi caută înlăcrimată Fiul şi în seria de variante mariologice de mai sus şi în textele păstoreşti. Acestea din urmă se învecinează cu bocetele. Colindele mariologice se mențin mai sobre. Maica Domnului nu apare înaintea cetaşilor mîndri, “pe cai pogonici”, cu daruri de ceremonial sărbătoresc şi în acelaşi timp cuprinsă de hohote de plîns fără stăpînire de sine. Dar starea emotivă se resimte în gesturi şi în cuvinte. În textele descoperite de Sabin Drăgoi îşi păstrează arhaitatea articolul personal de tip posesiv dominat de emoționalitate. Maica intră în cuvîntare cu *alui, aluiu, luiu.* Aşadar: “Fiuşorul mei / Ş – *alui* Dumnezeu” (nu al lui Dumnezeu, cum ar fi fost corect gramatical; un *l* în plus, tot de la lacrimă, parcă nu “dă bine”. Apoi: “N- ați văzut pe Fiul mei / Şi *alui* Dumnezeu?”; “Şi pe *alui* doi umerei / Scrişi – şi doi luceferei”. Uneori, parte din vers îşi asumă şi rima: “Ochişroii *lùiu,* / Mura *cîmpuluiu*, / Mustăcioara *lùiu,* / Spicul *grîuluiu*”. Este ceea ce ne învață Noica: “Dacă s- ar întreba cineva de ce dăm atîta însemnătate cîtorva cuvinte româneşti, am răspunde: pentru că aceasta e partea noastră de cer”. Aş adăuga eu: numai pe aceasta nu ne- o poate lua nimeni. Şi încă: doar mama îşi salvează cu adevărat fiul. Din brațele ei nici moartea nu i- l poate lua. De aceea se aseamănă întru mioritism cele două Mării (mame), femei- eroine. Limba română face minuni cînd se vede îndreptățită să se afirme în legea ei. Expresia pronominală *al lui* (mutată grafic – sonor în *alui*) se transformă în nume – renume *Alui,* trece în categoria onomasticii. Dacă se adaugă un *u* final, ca în cîntecele de leagăn, *aluiu,* cuvîntul se îndulceşte. Aşadar: *Alui – lùiu.*

D. **Cealaltă maică**

În textele mioritice (la care se adaugă balade, legende, etc.) maica este temperamentoasă, aprigă şi rea. Îşi însuşeşte chipul de bătrînă- bătrînă, chiar urîtă. Este o

reprezentare arhetipală, cu ambiția de a apăra nu numai tinerețea fiului ei, de drept, dar şi a vieții în general. Pare un mod de întoarcere către origini, acolo unde sălăşluiesc puterile lumii, Gea, Magna Mater, Mutter Erde. Sfînta Fecioară îi întîmpină pe trecători, cum am văzut, cu daruri ritualice, pîine şi vin şi rămîne, în călătoriile ei, ca să fortifice viața "de aici" şi în perspectiva celei de după moarte. Cealaltă maică se pregăteşte de un drum mai greu- lung, decisă să ajungă pînă şi pe tărîmul celălalt, pentru că rolul ei este să –şi aducă fiul acasă, cel încă "nelumit". Ea îşi pune încălțări rezistente pentru drum lung şi greu, asemenea altui ipostaz al ei, din basm, în chip de fată de împărat, nevoită să pornească în căutarea iubitului misterios şi să urce pe stînci cu povîrnişuri de cremene şi de fier. Acolo, sus, se află castelul fantastic unde iubitul o aşteaptă. Viața – moarte urcă la cer.

Baba mioritică îşi pune şi ea îmbrăcăminte neobişnuită, care se constituie într- un tip de portret specific drumețului asupra căruia s- a abătut o mare năpastă; este şi un semn de identitate pentru cel ce aleargă pe necuprinsuri. În *corpus* – ul mioritic, ciudatul portret apare esențializat la cîteva linii, cu intenții de şablonizare, adaptat discursului epic:

"Şi tu de- i zări
Şi te- i întîlni
Cu- o babă bătrînă,
Cu furca săină,
Ea torcînd la lînă,
Cu doi dinți în gură…" (47.

Sau:

"Mama- l aştepta,
Dar el nu venea.
Ea mult se- ngrijea,
După el pleca,
Cu smoatec de lînă,
Cu brău de cămilă,
Din drugă – ndrugînd,
Din gură strigînd" (48.

Alecsandri reduce şablonul la distihul: "Măicuță bătrînă, / Cu brîul de lînă". La Ovid Densusianu şi la Mihai Costăchescu se adaugă elemente contrastante. La primul: "Mătuşă bătrînă, / Cu brîul de lînă, / Albă la cosiță, / Neagră la străiță". Pasajul este identic şi într- o colecție şi în cealaltă. El aminteşte de mama lui Dobrişean, din balada citată, în momentul cînd apare ca o furtună la curtea lui Mihnea – vodă, ca să - i împace pe cei doi fii ai săi: "O dalbă călugăriță, / Albă, albă la peliță, (neagră, neagră la cosiță". Schema portretului cunoaşte mutații conjuncturale în retorica baladei. Dar şi în colind. De pildă: "Mergu- mi şi mai mergu, / Cete - mi de feciori, / Mici colindători. / Da – n cale le iasă / Prea Sfînta Mărie, / Cu rochia deschisă, / Calea le- o cuprinsă". În textele mioritice propriu- zise schița de portret prin vestimentație este obligatorie. În exemplul anterior se rezumă la un singur vers: "Cu rochia deschisă". El nu este suficient de explicit şi nici nu revine în stilul lui "e lesne de- al cunoaşte", însă ține măsura între obiceiul mai liber al sărbătorilor şi latura funerară a momentului; după cum nici "O dalbă de călugăriță, / Albă, albă la peliță, / Neagră, neagră la cosiță", nu distonează; din contra, dezvăluie statutul mai special al "maicii bătrîne", de viță domnitoare, cu referire la o întîmplare dramatică din existența ei îndepărtată.

Cel mai închegat şi stabil portret şablonizat al "maicii bătrîne" s- a fixat în balada "de curte feudală"; probabil pentru că această categorie folclorică, aşa cum se recunoaşte, de altfel, dispune de anume soluții tehnice de elaborare. Iată portretul pe care- l decupez din balada *Joi dă dimineață*, colecția lui Gr. Tocilescu:

"Joi dă dimineață
Pă rouă, pă ceață,
Vreme turburată
Pişte lumea toată.
Plimbă- mi- se, poartă
D- o babă bătrînă,
Cu iia dă sîrmă,
Cu brăul dă lînă,
Cu păr dă cămilă.
Din cărji cîrjîind,
Din ochi ea plîngînd,
Din gură- ntrebînd" (49.

Dar şi într- o variantă la Ovid Densusianu, de data aceasta, păstorească:

"O babă bătrînă,
Cu rochie de lînă,
Cu brîu de cămilă,
Cu zeghe de mițe,
Cusute- n trei ițe".

La fel:

"… babă bătrînă,
Cu brîu de cămilă,
Cu doi dinți în gură,
Lucrați în pe sîrmă".

Înfățişarea ciudată, robustă şi primitivă arată angajarea nefericitei ființe pe drum anevoios şi ajunsă la greu impas: "Din cîrji cîrjîind", dar şi coborîrea în arhaitate, către "stratul mumelor". Acolo îşi au începătura lucrurile lumii, pentru a fi urmărite şi cercetate în curgerea lor în bine ori în rău, de către persoane pricepute să le înțeleagă, eventual să le corecteze, ca în cazul de față. Maica bătrînă era una dintre ele şi i se recunoştea învestitura, grație insemnelor de portret vestimentar, aşa cum Dumnezeu- cioban îşi asigura privilegiul de a stăpîni ansamblul cosmic.

Bătrîna potneşte în călătorie într- un moment neprielnic, "Pă rouă, pă ceață" şi interoghează (nu oamenii, drumații "neştiutori", ci) elementele primare, cu care ea (prin transfigurare vestimentară?) ajunsese să se situeze la "acelaşi nivel cosmogonic". De aceea sunt interogate, mai întîi "elementele", mai precis, Dunărea, dat fiind că malurile ei au atras adesea mulțime de lume. I se cer bătrînei semnele de identitate ale tînărului; urmează, fireşte, schița de portret cu trăsături care țin de sfera vegetalului, prezente şi în variante privind înfățişarea păstorului; cu unele distincții deloc neglijabile. Ele vizează latura voinicească a eroului pierdut, alternînd cu reprezentări fioroase din lumea animalelor ucigaşe. Aşa se proceda în societatea veche a fratriilor războinice:

"Căluşălul lui,
Puiu zmeului;
Şăulița lui,

Țeasta zmeului;
Chingulița lui,
Două năpîrci negre,
Din guri încleştate,
Din coade- nnodate,
La el pofil sunt date!”

Asemenea imagini se plasează într- o vreme eroică de basme şi balade fantastice, de lupte disperate împotriva unor năvălitori care pustiiau totul în cale, ca năpîrcile, ca balaurii.

Dunărea nu poate da lămuririle cerute, deşi feciorul a fost descris “în amănunte”. O sfătuieşte, însă, pe bătrînă să adreseze întrebarea şi lunii, sora mai mare, pentru că ea stăpîneşte cu luminile toate întinderile. Urmează acelaşi rulaj de portrete, în cunoscuta retorică aprinsă, dar şi de data aceasta, fără rezultatul dorit. Intră *ceața* în rol, la cea de a treia solicitare, ea fiind sora “mai mare” şi mai atotştiutoare a primelor. În fapt, se strecoară aici un vag element funerar. Într- adevăr, voinicul zăcea de moarte, părăsit pe un cîmp unde se dăduse lupte grele. Era străjuit doar de “cei brazi înalți”, ca în *Toma Alimoş;* sau ca în anumite variante pur mioritice. Din acest punct, “maica bătrînă” se metamorfozează în doftoroaie şi în vrăjitoare:

“Mă- sa se ducea
Pă vîlcele mici,
Scotea buruieni dulci,
Punea la răni mici;
Pă vîlcele mari,
Scotea buruieni tari,
Punea la răni mari.
Şi ea – l căuta
Şi mi- l vindeca”.

Scena aceasta finală îşi are corespondent într- un text mioritic propriu- zis. La rugămintea păstorului, de data aceasta aflat şi el în stare critică, bătrîna pune în mişcare virtuțile magice ale plantelor pentru a da curs benefic stării suferindului:

“Maică, maica mea,
Gătește – mi vatra de foc
Ca să- mi sameni busuioc:
De- o ieşi frumos,
Voinea- i sănătos;
De- o ieşi pîrlit,
Voinea mi- a murit” .

În *Joi dă dimineață*, mama, revenită în fire, vrea să – şi ia feciorul acasă după consumarea episodului magic. Dar el îşi pune echipamentul fioros şi pleacă în căutarea ortacilor. Era un luptător predestinat sub tirania legii şi a jurămîntului frățesc. De aceea, spiritul acțiunii s- a menținut viguros. Toma Alimoş a fost doborît, nu şi moartea.

E. **Corespondențe iarăşi**

Maica bătrînă îşi găseşte multe asemănări, în manieră premioritică, rudimentară, latentă, peste munţi şi peste secole. Un punct de referinţă îl constituie o statuetă hitită, descoperită în localitatea Bóghazköy, 2000 de ani înainte de eră (50. Reţine atenţia îndeosebi o statuetă în chip de Mutter Erde, aflată în pelerinaj şi făcînd exerciţii magice. Legenda planşei precizează că bătrîna purta fusta "din smocuri de lînă". Arheologii ne dau lămuriri utile în acest sens. Mă refer şi la specialiştii români. Neoliticul ar fi o zonă de real interes etnografic dacă s- ar lua în studiu marele număr de piese scoase la iveală, începînd cu cercetările de teren ale lui Vladimir Dumitrescu şi Petrescu- Dîmboviţa pînă în zilele noastre.

Altă sursă interesantă se află în paginile epopeii finlandeze *Kalevala.* Cîntul al XV-lea al acesteia cuprinde povestea mamei care- şi caută fiul pierdut în împrejurări năprasnice, după scheme cunoscute din eposul eroic şi fantastic. Este drept că împrejurările mito- geografice operează modificări de natură stilistică, asupra motivelor de largă circulaţie, flotante prin natura lor general- umană. Structura de bază rămîne, însă, neclintită: mama îşi caută fiul. În Nord, predomină mulţimea de duhuri acvatice, existente printre gheţari ca şi în adîncurile neguroase ale bălţilor mitizate, ale mării în continuă mişcare cosmogenezică. În colosala şi perpetua agitaţie de relief şi de oameni, individul se salvează numai prin magie, prin acţiuni practice, prin înţelegeri convenabile de grup şi de familie. Gospodarul casei, meseriaşul, oşteanul sunt magicieni. Nu are prioritate tăria braţului, îndemînarea în mînuirea armei, ci priceperea în manevrarea puterilor ascunse. Ca şi la şamani, învinge cel mai iscusit. Orice eroare de tactică duce la eliminarea definitivă a adversarului. Este şi cazul temutului (şi "hîtrului", nu viteazului) Lemminkäinen, răpus cu uşurinţă pentru că i- a scăpat, o clipă, de sub control o mişcare minoră.

Mama prinde de veste ca în basmele de pretutindeni: peria şi pieptenele aşezate la vedere au început să sîngereze; picau din ele stropi roşii. Pentru eroii din *Kalevala* semnul poartă conotaţie precisă şi unică. Aici, moartea eroului. Mama lui Lemminkäinen porneşte imediat la drum. Ca vrăjitoare încercată, ştie de unde porneşte răul, anume de la aşa – zisa stăpînă a Pohjolei, care nu este decît duhul antropomorfizat al unor adîncimi de ape învolburate. Numai ea cunoaşte întîmplarea şi locul unde zace eroul. Fiind vrăjitoare amîndouă, întîlnirea capătă aspectul unei competiţii. Nu – rămîne "maicii bătrîne" decît să interogheze "elementele", pinul, stejarul şi drumul să vină în ajutor. Căci în *Kalevala* toate regnurile sunt însufleţite, antropomorfizate: mineral, vegetal, animalier şi participă cu puteri proprii, în bine ori în rău, la viaţa comună.

Un fragment de text ne- o înfăţişează pe eroina nordică stăpînită de o mare agitaţie a căutărilor:

"Mama şi- a cătat feciorul,
Pe pierdutul fiu strigat- a,
Ca lupoaica – n codri merse,
Peste mlaştini mari trecut- a,
Ca ursoaicele călcat- a,
Vaduri a tăiat ca vidra,
Ca un viezure pe cîmpuri,
Ca o viespe peste maluri,
Ca un iepure pe ţărmuri,

Depărtat- a pietre- n drumu- i,
A întors pe dos buştenii,
A zvîrlit din cale ramuri,
A împins tot cu piciorul” (51.

În acelaşi chip de ursoaică, lupoaică, viezure, viespe, iepure şi mma ciobănaşului a trecut vaduri, a străbătut codri şi mlaştini. Ca orice vrăjitoare de tip matriarhal ea reuşeşte, prin farmece ori prin rugă adresată puterilor divine, să se metamorfozeze pentru a străbate mai aprig tărîmurile. Cu înfăţişare de corboaică neagră maica bătrînă din folclorul carpatic se arată fiului pierdut în pustietate:

“Dar voinicul ce grăia?
- Uş! corboaică neagră,
Nu mai cloncăni!
Mă – sa ce grăia?
- Măre, voinicele,
Cu cuşma de miele,
Cu ochi de şoimele,
Nu – s corboaică neagră,
Şi sunt maică – ta.
Voinic ce grăia?
- De- ai fi maică – mea,
Jos că mi te- ai da
Şi m- ai căuta
Şi m- ai adăpa.
Mă – sa c- auzea,
Peste cap se da,
Femeie se făcea,
La el se scobora,
Pe el leşina.
Şi dacă se scula,
Ea mi- l căuta
Şi mi- l adăpa,
Bine că- l făcea” (52.

În *Kalevala*, palierul cel mai de jos al existenţei (reprezentat de duhul adîncimilor acvatice, al gheţurilor şi al Pohjoliei, ca şi următorul palier, al întinderilor pămîntene), nu s- a dovedit vrednic de proba cunoaşterii şi a dialogului. Răspunsul a venit din partea aştrilor cereşti, luna şi soarele. Drept urmare, i se indică bătrînei zona aproximativă unde feciorul zăcea sub ape; nu şi faptul că era sfîrtecat în bucăţi. Femeia avea cunoştinţă despre acest amănunt, în baza datelor de iniţiată în meşteşuguri de breaslă vrăjitorească. Astfel reuşeşte, după multe eforturi, răbdare şi iscusinţă să adune părţile disparate ale trupului, să le aşeze la loc şi să readucă feciorul la viaţă. În cele din urmă îl redă vieţii de familie. Asta nu se întîmplă în balada românească, *Joi dă dimineaţă*, unde bătrîna este părăsită în favoarea aventurii eroice.

Aşadar, pot fi identificate trei tipuri de aventuri posibile, la eroi ce se revendică de la tradiţia mitică: *aventura eroică pură*, sub raţiunea datoriei şi a legii şi în respectul bunelor tradiţii. Arjuna, “mic de ciobănaş” şi eroul din *Joi dă dimineaţă* se conformează acestei ordini; *aventura de circumstanţă şi în trepte*: la propunerea mamei, Lmminkäinen

renunţă la aventura eroică. El cedează în favoarea erotismului în compania fetelor frumoase şi "libere"care- l aşteptau acasă. Deocamdată Eros are ascendent asupra lui Marte ca şi a lui Thanatos. În sfîrşit, *aventura tot "pură, dar tragică*, a Păstorului mioritic. De data aceasta, Thanatos nu mai are răbdare. Păstorul, la rîndul său, deşi de aceeaşi statură voinicească şi curajoasă ca Arjuna şi "mic de ciobănaş", se decide să – l înfrunte pe Thanatos, "cunoscînd" dinainte riscul pe care şi- l asumă. În acest caz, se cuvine să judecăm oportunitatea şi justificarea actelor pentru a înţelege calitatea ideii de "acţiune" într- o parte ori în alta.

C A P. II
ÎNTRE ÎNALTUL de SUS şi ÎNALTUL de JOS

A. **Moartea cu o mie de feţe**

Se ştie că miturile, legendele (textele folclorice, în general) cunosc mari mutaţii de formă şi de sens de la o epocă la alta, de aceea, lectura literală şi strict sincronică duce la înţelesuri prea adesea înşelătoare. Cazul păstorului mioritic acuzat că n- a pus mîna pe ciomag, în cunoscuta împrejurare critică, mi se pare că trebuie regîndit cu răspundere şi competenţă. Intenţiile de politizare, cum se observă adesea, comentariile superficiale, răutăcioase nu- şi au locul. Interesează, dacă este posibil ce se află „dincolo" de aspectele verbale, narative şi conservate în arhiva oralităţii. Ceea ce „la origine" s- a constituit într- o exprimare directă şi simplă a căpătat ulterior o înţelegere complexă ori difuză, forma accidentală s- a generalizat, comparaţia a devenit alegorie, simbol, mentalul tipic vînătoresc a căpătat chipul vieţii agrariene, familialul s- a mitizat, expresia lirică a dobîndit elemete epice; o adevărată „pădure de imagini" în perpetuă mişcare, fără puncte cardinale fixe, fără indicatoare gata fabricate pentru călătorul lipsit de experienţă.

Şi cu cît un motiv cultural pare mai cunocut, o mască, de plidă, existentă încă în oralitate, un ornament, o arhaitate tip „survivals", cu atît i se poate bănui prelungirea, într- o formă sau alta, în adîncurile preistoriei. Tehnici ale ceramicii de Cucuteni s- au perpetuat pînă în contemporaneitate printre olarii profesionişti, uneori în acord cu gusturile publicului cultivat, amator de varietate stilistică. Nu cred că trebuie să nesocotim, de dragul modernităţii superficial înţelese, contribuţia „particulară" a fiecărei epoci la îmbogăţirea tezaurului cultural al omenirii. Pe lîngă faptul că mai fiecare perioadă istorică a însemnat „o treaptă de înălţare" şi o experienţă necesară, unele valori sunt selectate pentru ca umanitatea să se regăsească în propria- i efigie şi identitate, adică să acţioneze după anumiţi parametri stabili, stimulatori de energie spirituală.

Există o serie de probleme, presante şi vitale, cărora omenirea nu le- a găsit răspunsurile de rigoare şi nu se văd speranţe nici în viitor; mai ales că, din neputinţă, unele dintre ele sunt fie abandonate, fie ridiculizate. Este vorba de obsedanta idee a credinţei în

Dumnezeu, pentru care s- au construit sisteme de gîndire teologică ori despre structura universului, preocupare ştiinţifică de interes general. Se risipeşte multă energie intelectuală, se trece din eşec în eşec şi se rîmîne la nivelul ipotezelor.

Problematica morţii face şi ea parte din seria aventurilor gîndirii. De multă vreme a fost transferată în laboratorul prelucrărilor ficţionale, nefiind posibilă abordarea pe cale experimentului pur ştiinţific, nici a speculaţiilor filosofice de tip pozitivist. Aceste mari probleme, sortite să rămînă încă deschise, peste multe generaţii, sunt şi ele „construcţii" epocale, cu nimic mai prejos faţă de piramidele egiptene, de *Iliada,* de zgîrîie nor, de Internet,etc.

Miorița, am mai spus, este un răspuns românesc la problematica morţii, asociindu- se altora, de acelaşi fel, rostite în decursul timpurilor şi pe întinderea meridianelor. Autorul anonim (reprezentînd o colectivitate întreagă şi vieţuind cu multe secole în urma noastră), nu şi- a propus altceva decît să – şi „imagineze" existenţa (*dacă* şi *cum* este posibilă) „dincolo" în „moarte". Întrebarea a rămas vie din generaţie în generaţie, cu aceeaşi persistenţă şi tensiune dramatică, întrucît a preocupat şi continuă să obsedeze pe toată lumea, indiferent de poziţia privilegiată sau precară pe care individul o deţine prin destinul lui omenesc, de savant ori de analfabet, de „liber cugetător" ori de credincios „practicant". Dovadă că anonimul carpatic nu a vizat decît realitatea iremediabilă a morţii o constituie tonalitatea elegiacă, de imposibilă întoarcere; tocmai ce s- a pus sub semnul negaţiei privind oportunitatea gestului sau, de a înlocui, pe moment, bîta cu „întrebarea justă" . Faptul a dus, cum ştim, la confuzii în înţelegerea poemei.

Nota depresivă, cu semnificaţie funerară, a fost receptată „prima" dată corect de un străin luminat, cu multe decenii în urmă, de Jules Michelet, deci pe vremea cînd românii aveau şi prieteni, oameni de bună credinţă, printre europenii celebri. Mărturisea istoricul francez într – o conferinţă la Colège de France, referindu- se la români şi la *Miorița*: atunci cînd citeşti această poezie „îţi vine să plîngi". Şi repeta: „Nu ştiu de ce, dar îţi vine să plîngi". Există, aşadar, un „nu ştiu de ce". Acesta s- ar cuveni să stea în atenţia exegeţilor români, pentru că aici se află nodul de înţelesuri care trebuie dezlegat şi nu lansajul în polemici sterile ori răutăcioase.

Conflictul dintre păstori nu este decît punerea în scenă a unei interogaţii grave şi obsedante (cu suport în abisalul arhetipurilor comune popoarelor de mare tradiţie agro-păstorească) şi care şi – a găsit o formă de exprimare în spaţiul carpatic. Nu trebuie să deruteze că mesagerul este un simplu analfabet. Moartea se arată aceeaşi pentru toţi şi nimeni nu- şi poate dovedi vitejia în faţa ei. Îşi schimbă doar feţele. La vîrsta mitică a ivirii şi problematizării morţii, mesagerul lua chip de zeu. Ca să repet cele spuse, corespondentul de peste veac al păstorului mioritic este Dumuzi, zeul – păstor al sumerienilor. Au urmat mulţi alţii care s- au succedat în această ordine, rezultatul rămînînd neclintit. Diferenţa se constată doar în privinţa comportamentului în momentul experimentării în fapt. La vestea că moartea se află în apropiere, Dumuzi se vaită cu disperare şi cere forţelor divine împuternicite să- l ajute într- o formă sau alta:

„Cu inima înlăcrămată / Porni departe, spre cîmpie, / Cu – nlăcrămată inimă – păstorul / Porni departe, spre cîmpie; / Cu fluieru – i legat de gît / El îşi începe jeluirea"(53.

Nici urmă de jelanie la eroul mioritic. Plîngerea era amînată sau transferată în altă ordine cosmică, pentru ca sensul existenţei să fie recuperat dintr- o perspectivă posibilă. Asemenea şansă devenise netransparentă pentru un modern ca Jules Michelet.

Sumerienii vorbeau de *autorităţi* sau de *divinităţi patronale*, care aveau în stăpînire, fiecare în parte, sectoare distincte din organizarea cosmică şi socio – umană. Dacă se făcea resimţită o neregulă pe pămînt, ei credeau că începutul neregulii se făcuse deja la nivelul patronatului. Dumuzi, ca păstor, reprezenta treapta a şasea din panteonul sumerian, poziţie destul de înaltă dacă ţinem cont că existau în total şaptezeci de autorităţi patronale în serie ierarhică. Într- o nouă secvenţă de timp, dacii au valorificat funcţia ierarhică a patronatului pe terenul medicinii, fapt ce a dat prilej la comentarii favorabile în lumea greacă, cum aflăm din dialogul *Chramides.* Platon reţinea cu interes practicile terapeutice ale ucenicilor lui Zalmoxis, care „se considerau nemuritori”. Nu apelau la planta miraculoasă a vieţii veşnice, dar ştiau să beneficieze de proprietăţile ei naturale şi să le aplice cu folos, pentru refacerea corectă a totului. În spiritul patronatului s- a gîndit când a fost identificat microcosmosul în relaţie integratoare cu macrocosmosul: omul, în individuaţia sa, este un microcosmos şi, totodată, o parte din totalitatea macrocosmică.

O altă faţă a morţii în logica patronatului o ilustrează mitul lui Telepinus din literatura hitită. În acest scenariu primitiv al morţii (pe care în acest capitol îl abordăm din perspectivă antropologică, nu vegetaţională ca în altă parte), Telepinus joacă rolul de patron divin al apelor, vegetaţiei şi turmelor. Fie din cauza „oboselii”, fie datorită unei dezordini nedorite sus, în panteon, Telepinus ia hotărîri nesăbuite. El „alese calea depărtării şi luă grînele, boarea roditoare... şi îndestularea din ţară, din păşuni, din cămpii... Telepinus plecă şi se pierdu în cîmpie; oboseala îl copleşi. Atunci grîul şi alacul n- au mai crescut. Vitele, oile şi omul n- au mai dat naştere la urmaşi. Chiar şi cei ce aveau pui nu mai erau în stare să- i crească.

Buruienile şi ierburile se vestejiră, copacii se uscară şi nu mai dădură muguri şi mlădiţe noi. Păşunile se vlăguiseră, izvoarele secătuiră. În ţară se răspîndi foametea, astfel încît oamenii şi zeii piereau de foame. Marele zeu al Soarelui orîndui un ospăţ şi pofti pe cei o mie de zei. Ei mîncară dar nu- şi astîmpărară foamea, ei băură dar nu- şi potoliră setea”(54.

Lucrurile se reglementează, în cele din urmă, prin eforturile comune ale zeilor mari, de sus, şi ale vietăţilor mici, de pe pămînt. Ca o chestiune de amănunt, dar nu lipsită de interes, răspunderea cade asupra albinei, aşa cum ariciul din legenda cosmogonică românească este solicitat, într- o situaţie la fel de critică, să corecteze fizionomia pămîntului zămislit „iniţial” de Dumnezeu. Telepinus este evocat în cîntece patetice şi ritualuri adecvate, se şoptesc descîntece din repertoriul general cunoscut pentru îmbunarea şi aducerea eroului la normalitate: „Aşa cum mierea este dulce, iar smîntîna este moale, întocmai şi sufletul lui Telepinus, să fie dulce şi moale! Iată, o, Telepinus! Eu am stropit drumurile tale cu untdelemn preţios. Aşadar, Telepinus, păşeşte pe drumurile acestea stropite cu untedelmn preţios. Fie ca lemnul de *sahis* şi cel de *happuriasas* să – ţi stea la îndemînă. Fie ca el să – ţi insufle, o, Telepinus, starea sufletească pe care o are cel drept”(55.

Scenariul întoarcerii, mai bine zis, al însănătoşirii lui Telepinus, se constituie după un motiv universal, cunoscut în mitologie ca şi în folclor, de la marea Hator a egiptenilor la Parsifal din seria de legende despre cavalerii Mesei Rotunde. „Telepinus s- a întors acasă în lăcaşul său şi din nou s- a îngrijit de ţara sa. S- a împrăştiat pîcla de la feresrtre şi ceaţa a ieşit din casă. Altarele a fost din nou rînduite pentru zei, altarele au fost pregătite pentru buşteni. A trimis oile la stînă şi vitele mari în ţarcuri. Mama avu grijă de copilul său,

mioara de mielul ei, vaca de viţelul ei. Tot aşa, Telepinus s- a îngrijit de rege şi de regină şi le- a hărăzit viaţă îndelungată şi putere.

Telepinus a avut grijă de rege. Un stîlp a fost înălţat înaintea lui Telepinus şi de acest stîlp a fost atîrnată lîna unei oi. Aceasta înseamnă oi grase, înseamnă grăunţe de grîu, şi vin. Înseamnă vite mari şi oi, înseamnă ani mulţi şi urmaşi" (56. Iată, ne aflăm în adevărată atmosferă carpatică a sărbătorilor de iarnă. Materia tematică a colindelor precreştine şi mitice este mai mult decît evidentă.

Ce mai înseamnă sintagma, „un stîlp a fost înălţat înaintea lui Telepinus"? Un legămînt pastoral, o delimitare între bine şi rău, între ritmurile vegetaţionale, între viaţă şi moarte? Cînd Telepinus se mînie (şi o face, după cîte se pare, „fără motiv"), aduce moartea (seceta, sărăcia, jalea) ; dacă se lasă îmbunat năvăleşte „viaţa" (belşugul, bucuria, jocul) peste tot, şi pe cîmpuri şi în case. Este Telepinus o divinitate a morţii ori a învierii (şi vieţii) ? Întrebarea se pune şi în legătură cu Inanna, Iştar, Cybele. Un pasaj asemănător cu cel hitit, ca expunere de motive , găsim în *Rig - Veda,* unde Yama îndeplineşze rolul lui Telepinus: „Cei vii de aici s- au despărţit de cei morţi. Invocarea zeilor ne- a fost cu noroc. Am venit dispuşi la joc şi la veselie, dobîndind pe viitor viaţă lungă. // Eu pun acest hotar pentru cei vii; şi nimeni altul dintre aceştia să nu meargă spre această ţintă. Să trăiască o sută de ani îndelungaţi. Opriţi moartea prin piatra (de hotar) // După cum se înşiră zilele una după alta, după cum anotimpurile vin unul după altul, în ordine, după cum ceea ce urmează nu lasă în urmă aceea ce- i înainte, tot aşa, o Creatorule, orînduieşte bine vieţile acestora"(57.

Între purtarea lui Telepinus şi cea a lui Yama se întrezăresc unele note diferenţiale. Primul cumulează cu evidenţă funcţia vieţii, ca zeu al vegetaţiei, dar şi al turmelor, mai mult, al căminelor; totodată şi al morţii, ca forţă pustiitoare. De aceea dă impresia de nestatornicie, de sminteală, chiar de boală. Cu Yama se instaurează „ordinea". El respectă cu strictețe atribuţiile ce- i revin prin înţelegere. În folclorul nostru, se păstrează o formulă paremiologică, avînd iz arhaic, „a da iama în bucate", adică a face risipă peste măsură. Dar zicala pare să – l împace pe Yama cu Telepinus. Pe de altă parte, paralala Yama – Telepinus invocă, cel puţin de la distanţă, mitul Proserpinei, fecioara răpită înainte de nuntire, ca şi păstorul mioritic (sumerian ori carpatic), de către forţele infernale. Ca şi în cazul patronatului sumerian, actul în sine a provocat dezordine la toate nivelele de fiinţare cosmică. A fost nevoie de înţelegere între puterile aflate în conflict, între „Marele de Sus", după formularea sumeriană şi între „regatul de jos"după re-formularea mediteranienilor, pentru ca hotarele să nu mai fie încălcate, dintr- o parte ori din alta, ca moartea să alterneze cu viaţa, anotimpul vegetaţiei şi abundenţei să fie urmat de austeritate. Dumuzi nu a fost ocrotit de un asemenea tip de înţelegere între zeii tutelari, de aceea duhurile infernale au avut libertatea să năvălească asupra lui.

În *Epopeea lui Ghilgameş,* unde se pun de asemenea în scenă secvenţe ale mitologiei morţii, întîlnim pasaje înrudite cu fragmentele citate. Mai mult decît atît, unele secvenţe, devenite ermetice într- un mit, se dezleagă prin lectura paralelă cu texte corespondente din alte naraţiuni. Spre exemplu, Enkidu se oferă să coboare în infern pentru a aduce de acolo *pukku* (toba) şi *mikku* (beţişorul de tobă), obiecte sacre, atribute ale zeiţei Inanna şi, cu siguranţă, ale zeului – păstor, Dumuzi (iar prin extensie şi ale păstorului carpatic, devenite fluier şi botă). Ca şi în cazul lui Orfeu, accesul în lumea subpămînteană era permis celor vii cu condiţia respectării unor convenţii. Ghilgameş îl sfătuieşte pe prietenul său să se supună următoarelor „porunci": „Nu cumva să îmbraci straie curate,

căci (răposații) îți vor striga cuvinte dușmănoase, de parcă ai fi străin de ei. Nu cumva să te ungi cu oloi bun dintr- un vas, căci mireasma lui îi va strînge- n jurul tău. Nu cumva să- ți lași arcul jos, căci cei răniți de săgeți, te vor înconjura. Nu cumva să legeni în mînă un toiag, căci ei te vor împresura, Nu cumva să- ți pui încălțări în picioare, ca să nu bocănești în lumea de dincolo: Nu cumva să lovești soția pe care o urăști; nu cumva să – ți săruți fiul îndrăgit; nu cumva să –ți bați fiul nesuferit, căci te va birui tînguirea subpămînteană". La evrei aceste sentințe au devenit „table" ale „legii".Enkidu a nesocotit toate aceste „porunci" care reglementau condițiile călătoriei, drept urmare, nu numai că n- a adus obiectele sacre, dar nici nu s- a mai întors din lumea de dincolo. N- a reuşit, aşa cum a eşuat dramatic şi Orfeu.

Zeița Iştar îşi pune podoabe cînd coboară în Infern. În urma ei, în „Marele de Sus" lasă starea de haos, cunoscută şi din *Mitul lui Telepinus,* din *Întoarcerea zeiței Hator,* din *Legendea Proserpinei.* Cum am mai observat, Iştar este întîmpinată cu duşmănie şi despuiată de podoabe, simboluri identitare numai pentru Marele de Sus. Fiica Cerului este pedepsită nu numai pentru că a trecut pe un teritoriu străin; ea a făcut imprudența să apară în fața stăpînei întunericului în haine strălucitoare, accentuînd şi nu diminuînd, cum s- ar fi cuvenit, contradicția dintre cele două tărîmuri, „de sus".şi „de jos", simboluri esențiale şi corespondente dipticului viață- moarte. Este greşeala lui Enkidu. În varianta babiloniană citată, Iştar se salvează cu condiția să numească în locul ei o persoană apropiată, încă în viață. Este un schimb. Amănuntul aminteşte de acele narațiuni „nuvelistice" în care omul sărman pleacă de acasă din cauza sărăciei: sau vrea să – l caute pe Dumnezeu pentru a afla de la dînsul de ce nu are urmaşi. Cînd ajunge la o margine de lume, îi iese în cale stăpînul locului. Acesta îl lasă pe călător să meargă mai departe dacă- i promite să – i dea, în schimb, ce are acasă şi nu ştie. Călătorul cade la învoială. Dar tocmai atunci i se născuse copilul mult aşteptat. Inanna – Iştar cade în aceeaşi capcană. Încă nu se gîndea să- l sacrifice pe zeul- păstor (Dumuzi – Tamuz), iubitul ei. Dar cînd zeița ajunge în libertate, Dumuzi, la fel neştiutor, face greşeala lui Enkidu: îşi întîmpină iubita cu dragoste, adică îmbrăcat sărbătoreşte. Nu se potrivea momentului. Iştar (- Inanna) vede în asta o sfidare a normelor şi hotărăşte ca nefericitul Dumuzi să ia calea infernului în locul ei. Predestinat morții, intră în rol duhurile Galla.

Decizia surprinzătoare a zeiție îşi are explicațiile ei. Experiența Infernului a schimbat- o total. Orgolioasă peste măsură la începutul călătoriei („Portarule, deschide- mi poarta, / Deschide- mi poarta, vreau să intru! / De nu – mi deschizi tu poarta şi nu mă laşi să intru, / Îți sparg canatul uşii, zăvorul ți – l sfărîm"), devenise *calmă* şi *înțeleaptă*, cele două atrubute esențiale dobîndite la sfîrşitul călătoriei. Moartea nu fusese decît experimentată cu titlu de exemplaritate.

Aventura zeiței, proiectată a fi „eroică" la început, după cum arată versurile citate anterior, s- a transformat în alta, destinată cunoaşterii şi inițierii întru moarte. Din divinitate a războiului, cum era cunoscută „înainte" de călătorie (Inanna), eroina a devenit zeiță a dragostei (Iştar). Iată cum sentimentele şi comportamentele îşi schimbă sensurile în „contrariul" lor: nu din ură răzbunătoare l – a destinat infernului zeița pe iubitul ei, ci din dorința de a- l supune inițierii în tainele morții şi- ale cunoaşterii, experiență grea prin care trecuse ea însăşi. Era un act de mare răspundere pentru zeiță. Asociindu- şi- l pe Dumuzi se dovedea că inițiativa pilduitoare venea de sus, de la nivelul patronatului, urmînd ca exemplul să fie preluat de totalitatea cosmică. Moartea nu *mai* trebuie privită ca o nimicire haotică, asemenea spicelor şi animalelor strivite în

devălmăşie cu oamenii, cum găsim chiar şi la pitagoreici; nici nu *mai* trebuie întîmpinată cu spaimă şi pierdere de sine, ca în *Legenda lui Telepinus*.

Experiența zeiței Inanna (- Iştar) îndeamnă la meditație în sensul înțelegerii că viața şi moartea îşi au legi proprii, care nu pot fi schimbate, nici după voința zeilor, nici a oamenilor. Ghilgameş, la rîndul său, a încercat să forțeze limitele omului ca ființă muritoare. Apelează la ajutoare suprafireşti pentru a se angaja în aventuri spectaculoase: cunoaşte numai înfrîngere şi suferință. Înțelesul dobîndit, unic şi universal arată şi în acest caz că moartea ca moarte îl depăşeşte pe om: viața aduce bucurie, moartea numai întristare. Omului nu- i rămîne decît să înțeleagă adevărurile relevate pentru totdeauna. Mitologia a arătat prin nume divine prestigioase că orice abatere de la regulă nu schimbă cu nimic situația. Mai păgubit este neştiutorul, acela care aşteaptă moartea cu frică şi cu jelanie (gîndindu – se la ea ca la răul cel mai mare din lume), decît individul care îşi aşteaptă sfîrşitul „pregătit" şi cu „împăcare".

Miorița se află în prelungirea acestei mitici funerare. Dacă păstorul s- ar fi lamentat la vestea că se pregăteşte o agresiune împotrivă- i, ar fi fost re – editată varianta epică a lui Dumuzi; dacă ar fi dat semne de enervare şi de violență, nu s- ar fi deosebit de comportamentul opac şi gălăgios al zeiței Iştar, la poarta Infernului, înainte de experimentare pe cont propriu şi de inițiere. Păstorul carpatic nu repetă nici aventura deşartă a lui Ghilgameş şi nici pe aceea a eroului „tristei figuri" din *Tinerețe fără bătrînețe...*, în căutarea unui simulacru al vieții veşnice. El „ştie" deja că toate acestea sunt eşecuri. De aceea nu- i rămîne decît să întîmpine moartea cu înțelegere şi cu stăpînire de sine. Jalea, durerea, disperarea, înlăcrimarea sunt transferate asupra oilor amenințate să rămînă de izbelişte ca în mitul sumerian despre Dumuzi. În acest punct se simte vechiul statut al *patronatului*. Potrivit acestuia, nenorocirea de ordine suprafirească în care cade stăpînul îi cuprinde pe toți cei aflați în grijă. Într- o primă instanță, mioara se boceşte pe sine, în vreme ce păstorului îi stă deschisă calea unei *călătorii*, de data aceasta nefiind vorba de *coborîre*, ci de *urcuş*, „pe - o gură de rai". Extremele se unesc, topografia mitică se uniformizează, iar păstorul carpatic se delimitează de îndepărtatul său confrate de suferință, Dumuzi, şi se apropie de Iştar după ce aceasta a trecut prin proba inițierii.

Dar atenție: capacitatea modelatoare a păstorului în *urcuş* pe plai, ca erou de mit funerar, poate fi abordată, cum încerc să propun, cu condiția să nu forțăm cufundarea în anonimatul deplin, sub pretextul simplificator că aici operează reguli folclorice unificatoare şi domestice. Ca ipoteză de lucru, e bine să contăm pe una dintre modalitățile de constituire a pesonajului de mitologie. Două exemple, tot din arhaitatea deja citată, pot fi invocate pe moment. În *Tăbliițele de argilă* figurează o narațiune mitică, *Pațania lui Adapa.*(58. Simplu muritor la origine, Adapa este ajutat de zeul Eà să ocupe poziție privilegiată printre divinitățile panteonului asiro- babilonian. La un moment dat, eroul intră în conflict cu Vîntul - de – Miazăzi, căruia îi rupe o aripă. Urmarea se anunță a fi catastrofală la nivelul patronatului, ca şi în cazul lui Telepinus: vîntul rănit, nu mai poate zbura peste vegetații să le asigure suflul vital. Regele zeilor, Anù, îl cheamă pe Adapa la raport, în ceruri. Înainte de plecare, Eà îl sfătuieşte pe protejatul său: „să poarte părul răvăşit şi haine cernite", ceea ce aminteşte de semnele funerare pretinse lui Dumuzi şi lui Enkidu. O nedumerire a lui Anù menținută : „Oare de ce a dezvăluit zeul Eà unui om neînsemnat tainele cerului şi ale pămîntului? Oare ce vom face noi pentru el?

Pîinea vieții să i – o aducem ca să mănînce”. Regele zeilor vrea să spună că Eà „i- a dat nume” lui Adapa, „l- a născut”, l- a ridicat printre ființele demne de „pîinea vieții”.

Aşadar, „punerea numelor” (Platon) este semnul prim al unei consacrări la zei şi la oameni, fie şi pe termen scurt. Urmează aventura, ca să transforme, după amploare şi dramatism, numele în renume. Chiar şi iul cu mioara năzdrăvană. În epica scandinavă *textul* şi contextul o consacră pe femeie dsimpla rostire a numelui, ca o „chemare”, dă pondere personajului. Cînd Dumuzi o invocă pe sora sa în cunoscuta împrejurare critică, subînțelegem o relație de familie, afectivă şi atîta tot. Din moment ce este şi nominalizată rezultă că avem de a face cu un personaj care ocupă o anume poziție în ierarhia reprezentărilor mitice. Într- adevăr, Gestianna face parte din familia ființelor vizionare, a profeteselor, ghicitoarelor şi vrăjitoarelor, punîndu-şi fratele la curent cu evenimentele ce urmează să i se întîmple. Este exact scenare la sine putere. Fie că este nominalizată sau nu, femeia în *Kalevala* îndeplineşte funcții dictate de aderența sa la principii chtoniene. Specialitatea femeii nordice este, îndeosebi, vrăjitoria. Maica bătrînă a păstorului carpatic apare în numeroase variante ca „femeie- vrăjitoare”, cunoscătoare de leacuri magice pentru readucerea fiului la viață.

Al doilea exemplu privind posbila constituire a eroului mitic l- aş situa într- o ordine oarecum negativă. Este cazul mitologiei dacilor. Dacă ar fi să- i dăm crezare lui Pârvan şi mai ales lui Blaga, ar trebui să acceptăm că Zalmoxis avea un caracter difuz şi misteric. Dacul nu- i individualiza persoana prin nume şi prin fapte epice, ieşite din comun. Criteriul lui de divinizare viza facultatea misterică, puterea sacră cu care era dotat omul (ființa, planta). Zalmoxis, divinitate aproape unică, îi învăța pe daci, prin exemplul personal şi, mai ales, prin foarte numeroşii săi preoți, cum să fie ei înşişi „aleşi” şi nemuritori. Păstorul mioritic, deşi nu purta un nume consacrat, era respectat printre ai săi ca fiind purtătorul unor calități morale exemplare, dobîndite în urma unei existețe austere, în tradiția eremiților daci răspîndiți în număr apreciabil pe toată cuprinderea plaiurilor. Există o legendă mioritică, neinventariată de Fochi (datorită formei sale în proză), în care păstorul, tînăr „nelumit”, coboară din munte, într- o zi de sărbătoare, la horă, în sat. La ducere trece peste apa rîului, ca Iisus, fără s- o atingă. La întoarcere era gata să se înece, asemenea Sfîntului Petru, fapt pentru care Mîntuitorul l- a întîmpinat cu vorbele de dojană: „Puțin credinciosule!”. Păstorul îşi pierduse puritatea şi înzestrarea morală. Întîmplarea aminteşte de alta asemănătoare, în legătură cu acelaşi Enkidu. Înainte de întîlnirea cu Ghilgameş, eroul viețuia în pădure împreună cu animalele şi era îndrăgit de ele. După ce a fost inițiat de către o prostituată în treburi lumeşti, „s- a reîntors la vietățile sălbatece. Dar cînd gazela l- a zărit, s- a dat înapoi; cînd lighioanele l- au văzut, au rupt- o la fugă. Enkidu s- ar fi luat după ele, dar trupul său părea legat cu funii, genunchii i se muiaseră cînd vru să alerge, nu mai era aşa de iute la fugă. Iar jivinele se îndepărtară toate”. Nici oile n- au vrut să –l mai recunoască pe păstorul din povestea folclorică amintită. Cînd stăpînul, iubit pînă atunci, s- a întors la stînă, cu o mîndruță adusă de la horă, turma toată s- a transformat într- un stol de lebede şi a zburat. Asemenea exemple, alături de toate celelalte semnalate încă de la începutul acestor rînduri, pldează din nou în favoarea apropierii *Mioriței* de izvoarele ei mitice, care stau la baza discursului despre moarte. Aspectele etnografice nu sunt decît presupuneri uşor decelabile prin comparatismul mitologic.

Dacă moartea înseamnă o experiență „negativă” în tradiția mitologică, o criză în realitatea ființei, o ruptură de nivel ontologic, replicile care s- a dat, pe aceleaşi portative

îndătinate, au vizat neabătut valorificarea acestei drame existențiale în planul spiritualității şi al fanteziei, acolo unde omul se poate exprima cu libertate nestingherită şi încredere idealistă. Moartea are o mie de fețe, iar încercările de valorizare capătă şi ele diferite chipuri. Pot fi semnalate chiar şi acolo unde te aştepți mai puțin pentru că omul se află permanent sub constrîngerea dispariției. „Sunt întîmplări identice şi o psihologie întru totul corespondentă" (59, observă Mircea Eliade, făcînd o apropiere îndrăzneață între romanul *Parsifal* de Chrétien de Troyes şi *Don Quijotte* al lui Cervantes. Într-adevăr, schemele sunt „corespondente", indiferent de răspîndirea lor în timp şi în spațiu. Regele din romanul *Parsifal* este un Anù hitit, cuprins de îngrijorarea dispariției lui Telepinus. Amîndoi se sting de boală şi de suferință, împreună cu vegetația şi vietățile din jur. Curtea este plină de cavaleri veniți din toată lumea, doar să se întreacă în orgolii şi în turniruri nefolositoare. Au uitat de scopul adevărat al venirii lor acolo, de a se jertfi pentru gloria Graalului. Doar Parsifal, un cavaler rătăcit în aparență, din familia lui Don Quijotte, un Călin Nebunul din poveştile noastre, reuşeşte să înlăture starea de criză şi de moarte, întrebînd în dreapta şi în stînga unde este Graalul, potirul sfînt din care a băut Iisus Hristos în clipa cînd se afla răstignit pe Cruce. Era, ceea ce numeşte Eliade, *întrebarea justă*. Ea avea un înțeles limpede pentru cavalerii Mesei Rotunde, dar şi pentru alte momente mitico- istorice. „Înainte chiar de a i se răspunde unde este Graalul, pronunțarea corectă a întrebării juste aduce după sine o regenerare cosmică, pe toate nivelurile realității: apele curg, pădurile înfrunzesc, fertilitatea coboară pe pămînt, virilitatea şi tinerețea regelui sunt restaurate". Autorul comentariului valorifică ideea de „regenerare cosmică" transferînd- o pe plan moral, în folosul generației sale, cînd scria, la 1938, articolul despre Parsifal: „Episodul acesta din legenda lui Parsifal mi se pare semnificativ pentru întreaga condiție umană. Este poate în destinul nostru să ne refuzăm *întrebarea justă*, necesară şi urgentă, singura întrebare care contează şi fructifică. În loc să ne întrebăm în termeni creştini: unde este *calea, adevărul* şi *viața* ? – ne rătăcim într-un labirint de întrebări şi de preocupări care pot avea un anumit farmec şi chiar anumite însuşiri, dar care, totuşi, nu fructifică întreaga noastră viață spirituală" (60.

Sensul creştin l- a preocupat şi pe Richard Wagner în libretul operei inspirate de mistica Graalului. În varianta sa, Parsifal apare ca un cavaler care nu respectă jurămintele sacre făcute în camera de taină a Mesei Rotunde. Eroul se face renumit nu prin aventuri generoase, asemenea lui Lancelot ori Yvaine, ci prin crime odioase. Lovitura de teatru se produce brusc, prin convertirea lui Parsifal: arma sa ucigătoare, sabia, care aminteşte de lancea cu care a fost străpuns Mîntuitorul, ia forma crucii, chiar în momentul revenirii în mîinile convertitului. Este un semn de mare tonalitate, care îl determină, mai tîrziu pe Eliade (*Noaptea de Sânzâiene*) să actualizeze un şablon cunoscut de la sumerieni şi egipteni pînă la cîntecele de secetă din folclorul românesc. Autrul a extins schema valorificărilor experiențelor „negative" ale morții cu o mie de fețe, de la înțelesurile cosmice, morale, religioase la viața intelectuală propriu – zisă, la destinul cărturarului în epoca modernă şi hipertehnicizată. Articolul citat cuprinde fraze care nu şi- au pierdut actualitatea: „Nu numai oamenii pot trăi *sănătoşi* prin întrebările pe care şi le pun cîțiva aleşi, care, asemenea lui Parsifal, pătimim pentru lenea noastră spirituală, ci întreaga Fire s- ar părăgini şi s- ar steriliza, numai din cauza lipsei noastre de inteligență, generozitate şi curaj. Îmi place să cred, cum lasă a se înțelege Parsifal, că am deveni deodată, peste noapte, sterpi şi bolnavi – ca întreaga viață din castelul Regelui Pescar - , dacă n- ar

exista în fiecare țară, în fiecare moment istoric, anumiți oameni dîrji şi luminați care să-şi pună *întrebarea justă*" (61.

Acelaşi discurs moralizator este pus pe seama lui Ştefan Viziru din *Noaptea de Sânzâiene*, inclusiv reproşurile privind proptitudinea angajarii elitelor intelectuale în dinamizarea vieții spirituale a semenilor. Schema mitică îşi păstrează identitatea şi de data aceasta. Cînd îşi anunță prietenii, repetat şi obsedant: „Ştii c- am ieşit din labirint", se arată pregătit pentru a pune *întrebarea necesară şi justă*. Durerea lui Ştefan (- Eliade) rămîne de nevindecat pentru că n- a găsit- o la vreme. De aceea s- a abătut asupra oamenilor calamități cosmice, războiul, pribegia, prizonieratul; în cele din urmă, *seceta,* care a secerat multe vieți în Moldova şi în toată țara. Într- un cuvînt, labirintul este o cale pierdută.

Se poate spune că romanul *Noaptea de Sânziene* se afla în proiect încă din 1938, sub forma articolaşului: *Un amănunt din Parsifal*. La nivelul mitic al lui Telepinus, moartea este raportată la vegetație şi ia chipul secetei şi al boleşniței printre animale. Cu Dumuzi, Iştar şi Ghilgameş se mută dinspre zei spre oameni, ca şi cum răul ar veni, într- adevăr, „de sus". De fapt, Cerul se desparte de Pămînt, pentru ca moartea să se simtă la ea acasă numai printre oameni, animale şi plante.

B. **Moartea cea mare**

Călătoria spre celălalt „tărîm" ducea casă bună cu mentalitățile neolitice vegetaționale şi astrale, cu imperiile cosmice şi unice, cu divinitățile în chip de eroi culturalizatori. Totul se constituia într- o familie închegată avînd la bază o sursă comună. Domeniile ansamblului cosmic se împărțeau după criterii ale geografiei mitice şi astrale: „sus", „jos", pămînt, cer, apă, văzduh, cu soare lună şi luceferi. Fiecare se afla în stăpînirea unuia dintre moştenitorii divinității pantocratoare, după funcții, ierarhii şi autorități. Domeniile erau respectate fără abatere de la regulă, iar titularii, indiferent de statură, păstrau relații amicale şi se întîlneau, cu înfrățire, în locuri consacrate, în Olimp, de pildă, sau la stejarul Mamvri; poate „pe- un picior de plai"; loc ales şi rezervat incintelor sacre, nu străbătut în toate direcțiile de turme de oi. Moartea ca limită ce limitează, desparte, „ucide" încă nu- şi arătase chipul. Doar ecovarea locului „de sus" ori „de jos" arăta starea ființei, fără nelinişte, fără dramatism. Trupul nu constituia o povară, iar sufletul, dacă se făceau asemenea distincții, îşi putea găsi oricînd o nouă înfățişare, în asemănare cu strămoşii, cu vietățile totemice, chiar cu formele vegetale.

N – o să ştim niciodată în ce împrejurări omul cu sensibilitate şi judecate a înțeles moartea ca moarte, în accepțiune dramatică, nu ca trecere, călătorie. Dar întrebarea s- a pus insistent, în cele trei aspecte fundamentale ale presupusei existențe: 1. ca *viață veşnică* (nemurire) de care nu beneficiau decît zeii. Ea se dobîndea prin naştere ori era dăruită şi se asigura prin consumul unei substanțe revitalizante: ambrozia, soma, lamura; 2. ca *trecere* într- o altă lume, asemănătoare, în apropierea strămoşilor şi a zeilor, prilej de bucurie, de fericire. Metempsihoza era tot un tip de trecere; 3. în sfîrşit, în chip de *călătorie*, cu precizarea: la neolitici echivala cu o expediție în scopul *cunoaşterii* tărîmului învecinat şi neliniştitor, ceea ce pretindea anumite interdicții sau trezea mînia geniilor locale care doreau să păstreze taina locului. Aventurile zeiței Iştar şi ale lui Enkidu mi se par concludente. Basmul propune şi el acest tip de încercare eroică. Zmeul

îl provoacă la luptă pe Făt- Frumos pentru că i- a fost încălcat domeniul. Călătoria mai are ca pretext obținerea plantei miraculoase care crește pe un tărîm privilegiat. Este o formă mimetică a nemuririi ca dar. Basmul preia motivul sub forma rodiei dăruită femeii norocoase. Împăratul poate obține un fiu, visul de- o viață, ceea ce înseamnă un pas spre nemurire, de data asta, prin perpetuarea numelui. Apa vie şi apa moartă, obținute cu dificultate, cînd se bat munții în capete, îşi au de asemenea locul în această serie a cunoaşterii şi a existenței.

Moartea violentă poate constitui şi ea pretextul, de data aceasta, pentru călătorii creatoare. Este ceea ce s- a întîmplat în epoca imediat ulterioară neoliticului: moartea ca aventură a cunoaşterii (de la mitul vegetațional încoace, tip „viața omului – floarea cîmpului la alegoria plantei miraculoase) este asumată de o personalitate puternică, pe cont propriu, cu răspundere pînă la sacrifiere voluntară. Moartea este interogată, solicitată pentru dialog în diferite chipuri: prin *înfruntare vitejească*, aşa cum se practica în fratriile războinice la greci şi la daci. Eroismul de la Termopile este un exemplu de înfruntare şi de ceea ce numeşte, tot mai confuz şi acuzator în ultima vreme, *moarte colectivă;* prin *ironie şi batjocorire.*Proza folclorică deține un număr apreciabil de texte, printre cele mai cunoscute în spațiul românesc fiind narațiunile avîndu- l ca protagonist pe Ivan Turbincă. Lazăr Şăineanu a făcut loc unei tipologii distincte în marea sa carte, *Basmele române*.. Partea care interesează cel mai mult, în chip vital, priveşte *moartea ca dat existențial* pentru ființă în general, inclusiv cea omenească. Nu putem nesocoti înțelesul destinal al problemei, cu note pesimiste, chiar fataliste, întrucît angajează direct şi sigur subiectivitatea celui în cauză, fără nici un sprijin exterior, divin ori măcar uman. Rămîne să fie *înțeleasă* şi *acceptată* gravitatea acestei costisitoare cunoaşteri. Aceasta este problema fundamentală a omului, devenirea sa peste milenii ca „ființă muritoare, sexuată" şi culturală" (62. Dacă el reuşeşte să se învingă înainte de toate pe sine, adică emoția păguboasă, reuşind s- o întîmpine „împăcat şi tare", statutul de om cultural este salvat, umanitatea se poate reorganiza cu chibzuință, în condițiile în care viețuieşte şi pe care şi le asumă curajos.

Dintre personalitățile prestigioase ale isroriei îndepărtate care au experimentat cu suflu nou problematica existenței pe portativul Eros – Thanatos, pot fi asociați, întro – o ipoteză de lucru, Osiris, Decebal şi Socrate. Sunt uşor de semnalat distanțele dintre ei, pe multe planuri de timp şi de cuget. Aparțin cu evidență unor capete de serie distincte, separate, dar, prin *coincidentia oppositorum* se dezvăluie în mod surprinzător note comune care- i apropie în mod firesc şi credibil. Primul aspect doveditor este *autosacrificiul*, în chip voluntar şi generos; în al doilea rînd, dacă nu cumva ordinea se cuvine a fi inversată, este *cauza* jertfirii de sine; şi în sfărşit, *rezultatul* acțiunii dramatice, disperate care, în fond, se arată ca un accident de interes local (Osiris se lasă ademenit să intre în lada de lemn, apoi hăcuit; Decebal şi Socrate se sinucid, ambii constrînşi de împrejurări presante: întîmplări mai mult obişnuite decît spectaculoase). Dar scenariul celor trei este nou în comparație cu modelul Iştar – Inanna. Dorința era să se *vadă* ce- ar putea fi „dincolo". Experiență ratată. Prin Osiris, Decebal, Socrate se încerca să se corecteze atitudinea față de moarte şi astfel *frica* a fost învinsă. Aventura cunoaşterii se transfera în plan moral, cu efecte benefice şi întăritoare asupra urmaşilor şi a umanității.

Specialiştii dau asigurarea că sursa cea mai de încredere în legătură cu Osiris este istoricul Plutarh (45 / 48 – 120 – 130 d. Hr.), cu lucrarea *Despre Isis şi Osiris*, o privire generală asupra mitologiei egiptene. Autoritatea lui Plutarh este asigurată de cultura sa

temeinică în domeniul mitologiei, filosofiei , istoriei; dar şi ca iniţiat în misterele delfiene şi egiptene, îndeplinind chiar funcţia de preot al lui Apolo. Pentru serviciile aduse zeului şi concetăţenilor, ca îndrumător spiritual, s- a bucurat de onoruri în cursul vieţii ca, apoi, să i se ridice şi o statuie. Se mai spune că informaţiile sale s- au transmis, în literă, urmaşilor, ca şi scrierile lui Herodot despre Zalmoxis. Cel mult, se poate vorbi de adaosuri neînsemnate sau de rescrieri de interes secundar.

Aflăm că istoria lui Osiris începe în chip de farsă sinistră. O naraţiune mitică din vremea vechiului Egipt sau a „Nilului de Sus", cum se mai spune, îl reţine în memorie ca şef de aşezare omenească şi erou culturalizator. „Abia urcat pe tron, Osiris i- a scăpat pe egipteni de viaţa săracă ce nu se deosebea de cea a fiarelor din sălbăticie, pe care o duseseră pînă atunci; i- a învăţat agricultura, le- a făcut legi şi i- a obişnuit să- i cinstească pe zei. Apoi, străbătînd pămîntul, a îmblînzit apucăturile oamenilor, rareori prin puterea armelor, căci şi- i apropia pe toţi prin convingere, fermecîndu- i cu vorba bună, cu muzică şi cîntări" (63. E un personaj şablonizat, pînă aici şi, probabil, „modernizat". În această variantă eroul culturalizator figurează în mai toate mitologiile euro- asiatice. Să reţinem că aventura este plasată în zona Egiptului vechi şi „de sus", adică spre izvoarele Nilului, fluviu providenţial ce – şi trăgea obîrşia dintr- o sursă supramundană, asemenea Tigrului şi Eufratului coborîte direct din rai. Şi Dunărea era considerată apă sfîntă şi „fără pulbere", credeau dacii, pentru că venea de „undeva", de departe. Distanţele se apropie ca într- un joc magic; dar şi segmentele eonice de timp. Se spune „Inaltul de Sus", „Egiptul de Sus", „Ţara de Sus", ca şi cum ai evoca muntele cosmic (Mehru, Kogaionon), muntele sacru (Horeb, Olimp), „un picior de plai", locuri alese şi de taină.

Lui Osiris i se cere şi mai mult decît făcuse: să pună ordine, adică să culturalizeze şi partea nevăzută a lumii, într- o manieră pe care zeiţa Iştar nu se încumetase s- o facă. Pentru aceasta zeul egiptean a trebuit să – şi asume curajul de a trece prin proba morţii trupeşti, aşa cum dacii se aruncau în suliţe ca să ajungă departe, la singuraticul Zalmoxis, divinitate atoateştiutoare, nu thanatică. Operaţia este pusă la cale împreună cu Seth (- Typhon), fratele lui Osiris. Eroul „se lasă" ademenit să intre într- o ladă, special amenajată, căreia i se dă drumul pe apele Nilului, spre o destinaţie previzibilă. Motivul a migrat şi în alte ficţiuni mitice, de pildă în Biblie. Din acest punct mitul pare să se literaturizeze, ca înţelesurile originare să fie aburite, să capete forme ermetizate. Mai mult că sigur, acceptul voluntar al lui Osiris de a se aşeza în raclă, cu riscul vieţii terestre a fost detrunat într- o farsă sinistră, ca intrigă de curte. Imposibil de crezut că Osiris care era „mai mare" decît toţi şi „la stat şi la sfat" să nu fi ştiut dinainte la ce riscuri se expune. Lada rătăcitoare s- a oprit lîngă un copac de pe malul Nilului. Copacul a început să crească deodată miraculos, ca în basmul *Înşiră – te mărgărite,* trezind curiozitatea celor din jur. În scurtă vreme se arată Isis, în chip de rîndunică, să – l vegheze cu tristeţe. Dar şi Typhon care desăvîrşeşte opera, tăindu – l pe Osiris în bucăţi şi împrăştiindu- le la mari depărtări. I- a revenit lui Isis rolul de a le descoperi şi a le reaşeza la loc, pregătindu- i fratelui înfăţişarea sub care avea să fie recunoscut în lumea cealaltă.

Varianta, oficializată pe parcurs, preluată şi de dicţionarele mitologice, acceptă ideea că Osiris ar fi căzut victimă intrigilor lui Seth. Părerea era formată pe timpul lui Plutarh, iar acesta, bine informat în problemă, cum am ma arătat (şi privind lucrurile din „interior"), mai întîi o rezumă conştiincios ca, apoi, s- o pună la îndoială: „Eu sunt de părerea acelora care nu pun nici pe seama zeilor, nici pe a oamenilor ceea ce se spune pe dos despre Typhon, Osiris şi Isis, ci cred, mai degrabă, că ei au fost nişte daimoni

puternici, ca aceia despre care Platon Pitagora, Xenocrate şi Hrisip, după cum ne- au transmis cei mai vechi teologi, spuneau că sunt cu mult mai presus decît semenii lor şi că au puteri superioare firii omeneşti” (64.

Împrăştierea părților corporale, în cazul eroilor prestigioşi, poate să indice una dintre strategiile thanatice. Medeea îşi sacrifică fiul şi- i aruncă părțile hăcuite în împrejurimile Tomisului pentru a- i deruta pe urmăritori; tot astfel cum trupul unui cunoscut erou din *Kalevala,* făcut fărîme, este aruncat în hăurile avcatice. Sacrificarea lui Osiris înseamnă instituționalizarea şi răspîndirea cultului său. Afirmația ar rămîne fără suport dacă nu am ține seama de consecințele care s- au ivit de îndată, pe teren mundan ca şi în plan metafizic: mai multe oraşe şi localități au pretins că adăpostesc segmente din trupul lui Osiris. Autoritățile au început să înalțe temple şi să practice forme de cult întru cinstirea eroului adorat. Prezența lui era resimțită peste tot, cucerise din nou locurile de baştină, de data aceasta spiritualizăîndu- le. În corespondență cu aceasta, i s- au găsit numelui înțelesuri demne de divinitățile suspuse, semn că ascensiunea lui se afla în continuă creştere. „Egiptenii îl figurează pe Osiris, ca domn şi rege al lor, printr- un ochi şi printr- un sceptru. Numele lui, ascultîndu- i pe unii interpreți, înseamnă *cel cu mulți ochi. Os,* în limba lor, vrea să însemne *mulți,* iar *iris* ochi”. (65.

Mitizarea a fost favorizată şi de opinia comună că zeul sacrificat şi- ar fi găsit adăpost într- o sumedenie de morminte. „Unii dintre egipteni spun că trupul lui este îngropat în mai multe locuri, dar cei mai mulți cred că la Abydos sau în micul oraş Memphis s- ar afla adevăratul lui mormînt. Din această cauză, cei mai bogați şi mai puternici dintre egipteni doresc să fie îngropați la Abydos, căci toți îşi doresc să aibă acelaşi mormînt cu Osiris, pe cînd la Memphis se află locul unde este ținut taurul Apis, privit ca alt chip al acestui zeu şi care, din motivul acesta, trebuie să stea acolo unde se află şi corpul său. Alții pretind că numele acestui oraş înseamnă *portul binelui* şi că mormîntul adevărat al lui Osiris se află pe o insulă de pe Nil, în apropiere de Phile şi la care nu poate ajunge nimeni” (66. Presupunem o stare generală de daimonism (Eminescu ar spune „demonism”) în acțiune, după principiile *binelui* şi *răului,* într- o continuă dialectică postgenezică şi eroică. De aceea, „Isis şi Osiris, ca daimoni buni ce se aflau au fost preschimbați în zei”, lui Seth (Typhon) rezervîndu- i- se numele răului şi plasament în apele mlăştinoase. Religia capătă un caracter din ce în ce mai elaborat iar mitul începe să se literaturizeze. Dar să reținem că faima lui Osiris creşte: are mai multe nume, în manera lui *deus absconditus*, mai mulți ochi spre cuprinderea totului, mai multe oraşe (- morminte) ridicate la rangul de incinte sacre, dublete ale piramidelor. Iată motive pentru care egiptenii au fost considerați „cei mai religioşi din Antichitate”, atrăgîndu – le curiozitatea, atît a grecilor cît şi a dacilor. Pare credibil că Zalmoxis a ucenicit direct în patria lui Osiris, ca şi celebrii lui urmaşi, Deceneu şi Vezina, iar informația lui Herodot (reală pînă la un punct, dat fiind obiceiul timpului de a se face călătorii harice spre centrele misterice reputate), cuprinde o notă de exagerare, cum, de altfel, s- a observat de multă vreme.

Devenit stăpîn al văzutelor şi nevăzutelor, Osiris nu se suprapune lui Ra (-Amon), ci reface în spirit nou autoritatea acestuia. Existența reală a zeilor şi a oamenilor se află pe celălalt tărîm. Este împărăția lui Osiris. Acolo se poate ajunge fără mari dificultăți respectîndu- se doar instrucțiunile din „cartea morților” şi care stau la îndemîna oricărui inițiat în mistere. Ele sunt în general descîntece şi imnuri însoțite de învățăminte şi de reguli de întrebuințare. De plidă: „Dacă răposatul cunoaşte textul acestui descîntec, va

deveni în Lumea de Dincolo un spirit sfînt: el nu va muri pentru a doua oară; îşi va primi ofrandele stînd la picioarele lui Osiris” (67.

Pe scurt, moartea rituală a lui Osiris nu este accidentală şi dramatică, ci reparatorie şi întemeietoare. Ea se înscrie într- un complicat program de cucerire a totalului existenţial şi cosmic, astfel ca partea trecătoare din viaţa terestră a individului să – şi aibă punctul de ajungere şi de împlinire într – o lume ideală şi eternă. Religia şi arhitectura, piramidele în speţă sunt orientate în această direcţie. Cînd se spune că arhitectura egipteană este în esenţă funerară cred că se exagerează. Zeul a deschis calea scutindu- i pe congenerii săi de sacrificii grele şi încurajîndu- i să creadă într- o existenţă prelungită şi confortabilă. Moartea lui a însemnat, ca în creştinism, salvarea tuturor.

Interpretarea dată lui Osiris în termenii de mai sus face deschidere spre spaţiul dacic şi spre Decebal. Dacii trecuseră şi ei printr- o serie de acte culturalizatoare asemănătoare acelora întreprinse de echipa Osiris – Isis- Seth. E drept că iniţiativa aparţine lui Burebista, dar obiectivele au fost exact de aceeaşi natură şi repetîndi- se scenariul cunoscut. Informaţia lăsată de Plutarh despre egipteni revine la Strabo observîndu- i pe geto- daci: „Burebista, *get de naţionalitate*, după ce a luat asupra sa putereapeste poporul său, s- a apucat să- l refacă în urma deselor nenorociri şi prin muncă necontenită, prin cumpătare şi disciplină a făcut ca în scurt timp să întemeieze un imperiu mare şi să supună geţilor cele mai multe popoare din vecinătate” (68 Strabo se afla şi el în cunoştinţă de cauză pentru că relata fapte curente şi, totodată, pretindea că se trăgea din neamul dacilor şi se mîndrea cu asta. Ca acţiune culturalizatoare apare şi episodul abstinenţei la vin, de ambele părţi. La geto- daci faptul a căpătat un curs mai aspru, ajungîndu- se pînă la scoaterea viilor pe scară destul de largă. A fost opera lui Deceneu, „marele meu contemporan”, scrie Strabo. Probabil că patima beţiei începuse să îngrijoreze forurile de răspundere, mai ales că prea desele acţiuni militare sfîrşeau în orgii de proporţii, ca şi la greci, de altfel, ca şi la germanii de mai tîrziu.

Egiptenii lui Osiris se purtau mai cu prudenţă în privinţa consumului de vin. De altfel, Plutarh îşi delimitează observaţiile la categoria preoţilor. Două segmente ilustrative pot fi decupate în această privinţă: „La Heliopolis, preoţii Soarelui, la vremea cînd îşi fac îndeletnicire, nu duc vin de loc în temple, pentru că ei cred că nu se cuvine să bea în timpul zilei, cînd pot fi văzuţi de domnul şi regele lor. Alţi preoţi îl beau, dar numai în cantităţi mici. Cu prilejul numeroaselor sărbători ei se abţin cu desăvîrşire de la băutură şi îşi petrec tot timpul în temple, studiind, meditînd sau învăţîndu- i pe alţii adevărurile dumnezeieşti”. (69. Al doilea: „Nici măcar regii înşişi, aşa cum scrie Hecateu, nu primeau decît un tain de vin recomandat de cărţile sacre, deoarece erau în acelaşi timp şi sacerdoţi. Abia sub domnia lui Psammeticos au început şi ei să bea; mai înainte de aceasta, vinul nu le era îngăduit şi nu- l foloseau nici pentru libaţii, convinşi fiind că nu este pe placul dumnezeirii, deoarece sîngele titanilor, cei care, odinioară, s- au luptat cu zeii, amestecîndu- se cu seva pămîntului, a făcut să crească viţa de vie” (70.

Despărţirea, hotărît vizibilă, de comportament destinal între egipteni şi daci a avut loc în planul spiritualităţii mitico- religioase. Faptul a rezultat din modul în care daimonii principali şi- au asumat funcţii culturalizatoare. Osiris este *preot* dar şi *suveran* în administrarea treburilor mundane, pînă la preluarea rolului, încă nedefinit pînă la dînsul, de divinitate atotstăpînitoare pe ambele tărîmuri, de „aici” şi de „dincolo”. Şi- a fixat pronia în „Înaltul de Sus” dînd mai mare greutate exitenţială şi extindere acestei dimensiuni cosmice. A rămas ca succesorul lui de pe pămînt, faraonul (şi acesta *preot*)

să continue munca de culturalizare în accepţiune mundană; cu prioritate să – i pregătească pe oamenii de rînd, prin învăţături şi aşezăminte consacrate, să urmeze calea lui Osiris pînă la unirea într- o singură fiinţă.

Alta este situaţia la geto- daci. Funcţiile se împart între preot şi rege, ambii considerîndu- se a fi *fraţi gemelari* şi ajutîndu- se reciproc în punerea în practică a unui program unitar de guvernare, cu deschidere spre cosmicitate. Regula de aur şi, oarecum, osiriană era că preotului i se îngăduia să preia funcţia regelui, în caz de forţă majoră, nu şi invers. La Herodot găsim ştirea arhicunoscută că dacii erau „cei mai drepţi şi mai viteji dintre traci": preotul drept, în sens moral, regle viteaz. Aceste două trăsături caracterologice au fost confirmate de întreaga literatură istoriografică. Ele vizează legiferarea funcţiunilor fundamentale ale daimonilor tutelari: preotul, regele. Statutul regelui era acela al daimonului bun, cu alte cuvinte i se prescria să se consacre luptei împotriva daimonilor răi. Era expus primejdiilor, rivalităţilor, intrigilor, asasinatelor, etc. obişnuite în cadrul uman şi al vieţii terestre. Dacă ipoteza se verifică se poate presupune că războaiele dacice, şi nu numai, purtau o marcă religioasă- morală. Dar niciodată n – o să ne putem exprima cu certitudine, din lipsa documentelor doveditoare; iar istoricilor nu le- au stat în atenţie asemenea aspecte speciale şi subtile. S- au lăsat atraşi de evenimente spectaculoase, relevabile şi consemnabile fără dificultate.

La egipteni, piramida era marcă unică şi supremă a faraonului, o imagine a cosmosului, un punct de întîlnire între lumea de „aici" cu lumea de „dincolo". La daci , la fel de reprezentative erau cetatea dublată de incinta sacră, pentru luptători şi, respectiv, pentru preoţi. De regulă, amîndouă îşi găseau locul sus, pe munte şi „pe plai". Orice ridicătură mai importantă şi strategică de pe întreg cuprinsul Daciei putea fi întărită militar şi religioas. Capitala, Sarmizegetuza, era situată şi ea pe munte, în chip de cetate împrejmuită cu ziduri puternice şi puncte de apărare. În centrul cetăţii care, în fond îngloba muntele întreg, domina sanctuarul cel mare. Muntele Blidaru căpătase o înfăţişare originală prin amplasarea a numeroase obiective militare şi de cult, de sus pînă jos. Orice cetate civilă sau militară, de la cîmpie, la deal, munte se îngrijea să aibă un templu în incintă ori altă formă de cult. Dar Blidaru se distinge, printre multe altele, prin conformaţia greu de înţeles a sanctuarului mare. În primul rînd, întinderea perfect geometrizată şi colosală a spaţiului, apoi forma deschisă, neacoperită; sau, mai bine zis, „nu avea alt acoperiş decît cerul" (71. Mai mult decît atît, suprafaţa (pardoseala) era ornamentată în mod meşteşugit şi savant cu forme cromatice şi simboluri astrale, ca repere orientative în misterele zalmoxiene. Aici se întîlneau, cu siguranţă, căpeteniile la sfat, îndeosebi fraţii gemelari, aici se desfăşurau ritualuri la solstiţii şi în ajunul unor evenimente menite să reglementeze viaţa oamenilor cu lumea divină. Un autor avizat care a consacrat o carte şi o viaţă acestei probleme, scrie: „Forma, numărul şi ritmul, înscrise în sistemul arhitectural al templelor dacice, din Munţii Orăştiei, apare ca expresie a unui limbaj hieratic, prin intermediul căruia dacii au înscris pe vîrfuri de munţi cele mai ermetice pagini ale unei culturi, care sub această formă s- a păstrat pînă în zilele noastre, am putea spune *secret* şi în acelaşi timp *sacru"*. (72.

Să ni- l imaginăm pe Decebal în umtimele momente ale războiului pe viaţă şi pe moarte cu armatele victorioase ale lui Traian. Se retrăgea în munţi, tot mai în adîncuri, cu gîndul disperării că bătălia era pierdută; opunea rezistenţă din cetate în cetate, dar salvarea o vedea intrînd cu ai săi în incinta sacră. Se spune că „şi- a curmat firul vieţii tăindu- şi gîtul cu o sabie încovoiată". (73. Documentele sigure lipsesc. Cele două

imagini de pe Columna romană sunt discutabile în autenticitatea lor. Aşa cum pentru Osiris, izvorul cel mai credibil îl constituie lucrarea citată a lui Plutarh, pentru Decebal depune mărturie doar Dio Cassius, ambele surse fiind temeinice, dar prea sumare. Legenda şi mitul au fost mai generoase şi în legătură cu Osiris şi cu Decebal.

Şi Socrate se considera purtător de daimon. O recunoştea adesea în exercițiile lui maieutice, de unde i s- a tras, la proces, unul dintre capetele de acuzare şi, apoi, moartea. Nu s- ar fi întîmplat pe vremea lui Osiris ori în spațiul zalmoxian al lui Decebal. La drept vorbind, toți trei, Osiris- Decebal – Socrate erau eroi culturalizatori, fiecare după nevoi şi în contexte speciale. Zeul egiptean, preot şi rege inițial, îşi începuse activitatea în mijlocul unor populații nedefinite; le adusese la ascultare şi le aştepta „dincolo" să constate dacă efectele învățăturii puteau fi de durată, pe termen lung. Era încurajat şi sprijinit de o armată întreagă de preoți în care avea încredere deplină. Decebal primise moştenire de la înaintaşul său, Burebista, să continue opera începută, de culturalizare, a unei populații încă neorînduită şi neaşezată. Nu era mandatat de o instanță terestră: dinastie, senat, guvern; proceda în conformitate cu dorința divinității, în față căreia se obligase cu toată ființa. Socrate îi continuă în acelaşi spirit, cu mica- mare deosebire să ia sub observație viața cetății, a Atenei, modelul de „cetate antică" (Fustel de Coulanges). Datorită unor serii anterioare de eroi culturalizatori, Teseu, de pildă, aici populația devenise *comunitate umană*. Ea căpătase o componență armonioasă, se organizase pe profesiuni utilitare şi după capacități spirituale, se conducea după *Legea divină* şi- şi desfăşura activitatea în instituții reprezentative şi de interes general.

Dar individul ca individ (acela care, în varianta egipteană, se ducea în fața lui Osiris iar Anubius îi punea faptele bune şi rele la cîntar) se contopea şi de data aceasta, pînă la dispariție, dacă nu în „populație", sigur în seria de componenți ai cetății, după specificul muncii, profesiunii, specializării. Socrate s- a decis să descopere valoarea individului, să pledeze pentru recunoaşterea zestrei spirituale proprii, fie în stare latentă, fie trezită la viață, pusă în mişcare, capabilă de creație. Următorul pasaj a trezit nemulțumirea lui Meletos, unul dintre acuzatori. Socrate justifică preocupările sale maieutice, mod de a dialoga cu propria persoană, în conformitate cu dictonul „ Cunoaşte- le pe tine însuți". Citim: „În mine vorbeşte ceva divin; un zeu, după cum, în bătaie de joc, a scris şi Meletos în acuzație. Şi anume, încă de cînd eram copil, există un glas care, ori de cîte ori se face auzit, mă opreşte să fac ce aveam de gînd, dar niciodată nu mă îndeamnă să fac ceva" (74. Psihologia modernă ar vedea un precursor în problemele *eu* – lui. Acel „ceva" se presupune a fi, în gîndirea atenienilor, chiar daimonul, un mesager al Zeului, care recomandă momente de reculegere în existența ființei, discernămînt în perceperea faptelor bune ori rele.

În numele *adevărului* se fac toate acestea. Este un război axiologic pe care Socrate îl poartă cu neînfricare şi risc. Familia de valori calitative, bine drămuite în gînd şi în faptă, esențializate sub formula tripticului axiologic fundamental, Adevăr – Binee – Frumos reprezintă semnul cel mai ales al spiritului grec, în epoca de glorie a cetății, spre bucuria trăitorului de rînd, devenit conştient de valoarea lui ca om, precum şi a olimpienilor. Din acest punct de vedere Europa este o fiică a Greciei. Pe un perete exterior al mănăstirii Voroneț, Socrate se arată în statură impunătoare de cărturar ținînd într- o mînă un rotul desfăşurat iar pe cap o înaltă coroană voievodală. „Căci nu fac nimic altceva decît să colind oraşul încercînd mereu să vă conving, şi pe tineri şi pe bătrîni să nu vă îngrijiți de trup şi de bani nici mai mult, nici deopotrivă ca de suflet, spre a- l face să fie cît mai bun,

spunîndu- vă că nu virtutea se naşte din avere, ci din virtute vin şi averea şi toate celelalte bunuri, pentru fiecare om în parte, ca şi pentru cetate” (75.

În lucrarea *De ce a fost condamnat la moarte Socrate?*, Aram M. Frenkian găseşte răspunsul în cauze interne, adică în conflictul iscat în epoca posthomeriană, a anilor 400 a. H., între generația nouă de intelectuali, acaparată de gîndirea sofistă şi „cetățenii maturi, partizani ai tradițiilor solide”. Primii se îndeletniceau cu spectacole de cuvinte şi de idei, provocînd animație printre tineretul amator de noutăți şi de picanterii. Tradiționaliştii țineau la valorile îndătinate, la unitatea elenă care s- a dovedit puternică şi solidară în timpul războaielor cu perşii şi inspirînd ggrecilor încredere în forțele proprii. Dezbinările începuseră să devină periculoase iar situația se resimțea încordată pe măsura trecerii timpului. Scrie eminentul elenist român: „Socrate a înțeles acest lucru şi de aceea el nu se plasează nici într- o tabără, nici în alta. Este egal de hulit, urît, batjocorit, persecutat de unii ca şi de alții, însă sigur de tradiționaliştii care îl înglobează în aceeaşi gloată a sofiştilor, ba chiar îl socotesc mai periculos decît aceştia, întrucît exercită o putere de fascinație asupra tineretului, prin personalitatea sa puternică, prin profunzimea şi religiozitatea convingerilor sale, care nu au nimic corespunzător la sofişti. Şi aci zace marea tragedie din viața lui Socrate”. (76. Acesta ar fi cadrul general; i se asociază un alt aspect care îl priveşte direct şi sigur numai pe Socrate: bătălia pentru adevăr. Frenkian mai aduagă o frază lămuritoare, succint, dar pe care am dezvoltat- o în cîteva paragrafe de mai sus: „A descoperi adevărul, care este funcțiunea esențială a omului este egal cu a descoperi rostul individului uman pe acest pămînt. Iată ceea ce este demn de a umple viața unui om: cercetarea dezinteresată a adevărului” (77.

Cunoaştem natura conflictului şi urmările lui. Scrierea lui Platon, martor şi adept al maestrului privind ameliorarea vieții civice constituie un document de încredere, luat „sur le vif”. Se iveşte cel de al doilea aspect al problemei care ne interesează cu deosebire aici, anume, atitudinea lui Socrate în fața morții, cum comentează propria- i moarte, cu voce tare, în fața instanței, a adepților, a oficialităților; mai ales că existau posibilități de salvare: i s- a oferit şansa evadării. A refuzat. Putea să ceară clemență, iertare, dar a motivat că nu este de demnitatea lui să se umilească; îi era deschisă calea exilului. Socrate credea că nu salvarea lui avea însemnătate, ci scoaterea semenilor din ignoranță, înnobilarea cu virtuți înalte. Se cerea sacrificiul suprem, în contextul dat, iar Socrate era hotărît s- o facă. „În această privință v- aş mai spune deci, atenieni, doar atît: ascultați- l pe Anytos sau nu, dați- mi drumul sau nu- mi dați drumul, eu nu voi face altceva nici dacă trebuie să mor de nenumărate ori” (78. În vremuri legendare, fapta este mai convingătoare şi decisivă decît vorba. În istoria culturală a omenirii s- a întîmplat ca în bătălia pentru întemeierea adevărului să fie nevoie de jertfă de sînge, de moartea salvatoare a unui daimon – om.

Ca lecție morală, pe scurt şi pe înțelesul tuturor: moartea este experimentată în diferite chipuri şi de fiecare dată ca aventură a cunoaşterii. Inițiatorul, „primul” pornit în cursă îşi asumă o răspundere deosebit de riscantă, astfel că sacrificiul voluntar şi, prea adesea, sîngeros, constituie trăsătura de unire între toți eroii temerari, de la zeu la rege, de la filosof la păstor. Întrebarea care, potrivit limbajelor secrete poate fi esențializată printr- un simplu gest, activ ori pasiv, nu este monopolul unui grup restrîns. Socrate a dovedit că fiecare om curajos şi- o poate dresa conform daimonului său. Pe această direcție Dumuzi se întîlneşte încă o dată cu păstorul mioritic. Iar dacă am insistat asupra fondului

documentar privind existența mitico- istorică a celor trei eroi, Osiris, Decebal, Socrate am dorit să indic suportul cultural care a favorizat rostirea gravă a întrebării.

C. **Bestiar mitologic**

a. Un triptic zodiacal

Taurul, Cerbul şi Berbecele (Le Bélier) sunt dintre cele mai interesante dintre animalele mitologice şi de bestiar fabulos, ca mod de reprezentare şi ca stil de aventură, în lumea văzutelor şi nevăzutelor. Toate aceste puteri zodiacale sunt semne şi măşti ale Soarelui, purtate succesiv pe întinderea gloriosului său mers ceresc. Berbecul, în rol de războinic şi de Marte deschide calea triumfală. Coarnele răsucite, ca şi frînte, depun mărturie despre luptele şi izbiturile lui năpraznice în noaptea tenebrelor. Pînă au răzbit să iasă în primavară au şi strălucit de argintul şi de aurul divin. De aceea le ține înălțate cu trufie încă agresivă, să se vadă, dar să şi amenințe pînă departe. De acum înainte, cursul Soarelui este deschis. Luîndu- şi, de data asta, chipul de Taur, astrul ceresc îşi ține coarnele drepte şi falnice; ca Leu, străjuieşte sigur de sine în liniştea zenitului. Doar celălalt ipostaz al său, Vulturul, planează la înălțime, cu privirea ațintită asupra vreunei umbre de şarpe tîrîndu- se cu perversiune pe pămînt şi încercînd să urce, în secret, pe tulpina copacului biblic, pentru afaceri personale.

Toate acestea se conservă în legende mitologice şi au lăsat urme în memoria gestică a riturilor, în artele plastice, în montajele arhitectonice, în colindele românilor pe teme agro- pastorale. Aşadar, în destule categorii de documente, că să se motiveze şi să întrețină interesul specialiştilor pentru ele; din păcate, în forme prea adesea fragmentare. Aşa că restaurarea este grea şi de data aceasta. Lectorul de astăzi se vede nevoit să se mulțumească cu citate rezumative sau să se oprească la semnalarea de exemple paralele din culturi înrudite, fie şi distanțate în timp şi în spațiu. Nu este vorba numai de forme destructurate sub presiunea vremurilor şi de ieşirea lor din uzaj, dar şi de amalgamarea, de suprapunerea, de contopirea unor valori sinonimice pînă la tautologie. Ne trezim cu o mare migrație de semne amestecate, de limbaje incoerente, care pot fi puse, ca izvorînd inițial, cînd pe seama riturilor ezoterice egiptene, cînd a zodiacelor asiatice chineze sau / şi babiloniene, cînd a miturilor greco- italice. Albumele sunt copios ilustrate, tratatele şi dicționarele aşteaptă în rafturi; rămîne decriptarea semnelor, în datele aparente sau, pe cît posibil, în zbuciumata lor istorie, a mutațiilor formale şi de sens.

Cînd se propun repere metodologice, riscăm adesea să ne complicăm în strategii prea aride ori alunecoase. Structuralismul lasă cale liberă unor reducționisme sufocante; dar şi textologia modernă (nu ştiința magică a torsului şi a țesutului - tot „scrieri” -, care ne vin de la Moire, de la Ariadna şi de la Penelopa), ne face să ne trezim cînd într- o plasă de paianjen, cînd într- o sîrmă ghimpată. Mai promițătoare mi se par imaginarul heraldic şi arhetipologia de tip Jung şi Durand, în sensul că unele stări conflictuale ale individului cu lumea pot fi aduse sub observație şi situate în vericitatea lor prin raportare la noi înşine; chiar dacă ne aruncăm ochii peste cîteva milenii. Ne sunt de folos ştiințele care studiază viața primitivă.

Pare credibil în condițiile modernității, dă impresia de gîndire aşezată cînd se spune că „la început” a fost animalul, adică omul ca animal. Intră în rol ştiințele de resort să - l convingă pe acela care are timp să creadă. Şi gîndul că „la început a fost cuvîntul” cade

bine. Dar cînd găsim prin diverse scrieri, de recunoscută autoritate, că „la început” a fost *frica*, se trezeşte imediat măcar un pic de curiozitate. Nu putem afla mare lucru nici dacă vizităm parcuri zoologice şi muzee de antichităţi, cum procedau înaintaşii, aşa că ne rămîne să apelăm la informaţii „corecte” amestecate sau presupuneri. În schimb, *vedem*. Adică ne trec prin faţă chipuri de vietăţi nemaipomenite, de „legendă”, de „basm”, de „vis”, care ne incită interesul într- o manieră mai acută decît adevărul presupus a fi ştiinţific.

Faraonul are chip de Leu, Soare, Bou Apis , iar Ghilgameş şi- a pus cap mască de Taur înainte de a- l înfrunta pe Enkidu. Aşa ne este înfăţişat pe cilindri şi pe tăblițe de lut. Înseamnă că frica a fost învinsă.Omul şi- a însuşit masca semețului care- i stătea în cale, trecînd peste el. Să ne imaginăm scena în primitivismul ei grosolan şi de nepovestt, decît în mituri şi în basme. Ghilgameş îl doborîse, în seria de „munci grele”, pe Humbaba, monstrul de nestăvilit ca forţă şi agresivitate din codrii măreţi ai Libanului. Aceeaşi soartă a avut- o şi taurul ceresc trimis de Anù, regele zeilor, să provoace stricăciuni şi dezastre în capitala imperială Urùk, pentru a- l dezonora pe eroul din codrii Libanului. Pînă la urmă, Ghilgameş a rămas stăpînul stăpînilor, pe pămînt şi în viaţă, ca să convingă întreaga suflare de atotputernicia sa: l- a jupuit pe ultimul adversar, taurul (la asiatici, practica asta se aplica direct pe viu pînă în timpuri apropiate) şi s- a îmbrăcat în pielea lui, aşa sîngerîndă şi fioroasă, arătîndu- se oamenilor care- i ieşeau în cale să vadă minunea. De altfel, prietenii de curte şi de arme îl aşteptau la împărăţie cu mese întinse.

Episodul se cunoaşte şi dintr- o variantă narativă românească. Nu trebuie să ne mire, întrucît este vorba de una şi aceeaşi familie de simboluri astrale, iar fabricarea lor se produce după o tehnică universal valabilă: după decapitarea vitejească a cerbului fantastic, Harap – Alb ia cu sine capul victimei, măreţ împodobit cu ramuri de aur şi strălucind de nestemate. El străbate sărbătoreşte oraşele şi satele, pe calea întoarsă spre împărăţie: „Şi pe unde trecea, lumea din toate părţile îl înghesuia: pentru că piatra cea mare din capul cerbului strălucea de se părea că Harap – Alb soarele cu el îl ducea (...). Şi într- una din seri, cum şedea Spînu împreună cu moşu- său şi cu verele sale într- un foişor, numai iaca ce zăresc în depărtare un sul de raze scînteietoare, care venea înspre dînşii. Şi de ce se apropia, de ce lumina mai tare, de li fura vederile. Şi deodată toată suflarea s- pus în mişcare: lumea de pe lume fiind în mare nedumerire, alerga să vadă ce minune poate să fie. Şi cînd colo, cine era? Harap – Alb, care venea în pasul calului, aducînd cu sine pielea şi capul cerbului, pe care le- au şi dat în mîna Spînului” .

Am semnalat şi cu alt prilej apropierea motivică, peste milenii, dintre capodopera sumeriană şi oralitatea folclorică românească. Paralela o făceam cu basmul *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*. Amîndoi eroii vor să afle „ce se întîmplă” (material / spiritual) cînd cineva din apropiere încetează, la un moment dat, să se mai poarte ca în zilele curente (Ghilgameş în ce- l priveşte pe Enkidu); ce însemna acea „tinereţe fără bătrîneţe” ori „viaţă fără...”, despre care se auzea (şi se auzea ?) vorbindu- se? Întrebările sunt „a mirare”, ca totdeauna atunci cînd apare „ceva” cu totul nou. Întoarcerea lui Făt – Frumos e semnificativă. El „vede” peste tot lucruri „a mirare”. Pe scurt, realităţile „a mirare”, ca „tinereţea fără...”, „viaţa fără...”, chiar moartea, încă nu sunt integrate, nu au curgere, situare, relaţie de cauzalitate. Vor veni şi acestea, dar după eşecuri, experimentări succesive, nelinişte, ca să ne aflăm mereu în căutare de răspuns.

Aşadar, a mai apărut un protagonist, cerbul fabulos, alături de leu şi de taur. Toţi sunt, fără îndoială, slujbaşi şi mesageri ai puterilor cereşti şi se înscriu în scenarii la comandă:

taurul sumerian să pună în pericol de moarte capitala imperiului Urùk, mîndrie a zeilorşi a regilor deopotrivă; Cerbul, în varianta carpato- dunăreană are şi el repartizată, sub consemn, zone anume de calamitare dar şi de re- înviere: lumea vegetală din munţi şi din văi. Este o invitaţie, în fond, la aventură, pentru că se iveşte eroul predestinat să restabilească ordinea antropologică în lucruri, pe portativele vieţii şi ale morţii. Cu deosebire că în spaţiul sumerian, al Taurului, confruntarea dintre eroi reprezintă un punct necesar în definirea dramei existenţiale; în partea românească, a Cerbului şi a vegetaţiei, înfruntarea din *Cerbul Runcului* face parte dintr- un rit de iniţiere cu finalitate nupţială. Sunt două feţe ale aceleiaşi realităţi, nuntă şi moarte, de unde şi apartenenţa amîndurora, a Taurului şi a Cerbului, la aceeaşi tipologie a bestiarului astral.

Cerbul nu este apariţie singulară în cultura etnografică românească. Dar s - a consacrat în colinde de substrat, prin urmare, precreştine, ca şi în alte forme ale vieţii îndătinate. Tonul provocator şi lăudăros face parte din stilul propriu acestui animal fabulos, stăpîn absolut pe un întreg imperiu vegetaţional. Totuşi se vede nevoit să cedeze locul, prin jertfă, unui făt- frumos care se pregăteşte de însurătoare. Spectacolul vînătoresc este şi de data aceasta o formă de iniţiere şi de rit de trecere. Într- o anume categorie de colinde, Cerbul, în chip de mesager ce vine din Înalt, poartă între coarne leagăn împărătesc. Acolo stă fata cea frumoasă. Ea cîntă şi coase cămaşa mirelui care se pregăteşte să- i vină în întîmpinare. În ambele tipuri de colinde, Cerbul e aducător de jertfă şi de daruri. Şi mireasa purtată între coarnele de aur este un dar. Înainte de a primi binecuvîntarea părintească şi a merge la cununie, ea s- a bucurat de o dezlegare mai tainică şi mai întăritoare.

Cîmpul are înfăţişare paradisiacă sub domnia Cerbului. Se pregătesc elemente ale mitului întemeietor de familie, în baza modelului vgetaţional şi în speranţa belşugului. Floarea cîmpului domină imaginarul rural. Aşa că Cerbul patronează renaşterea în toate manifestările vitaliste:

„De marne de sat, / Un cerb s – arătat, / C- acolo el ştie / Locul unde paşte, / Unde iarba creşte, / Creşte, se- pmleteşte, / În opt găităneşte. / Unde el s- adapă, / Frumos apa- mi cură, / Pietrele răsună. / Dar voinicul Voinea / Pe cerb l- auzea...”(79. Cerbul îl provoacă pe flăcău să încerce proba vînatului voinicesc. În cealaltă calitate, de purtător de dar şi acolit al fetei frumoase, cerbul este acela care întîmpină obstacolele grele: „Vine Jiul tulburat, / Cu plăvii amestecat. / Dar plăvii ce mi- şi aduce? / Tot brazi nalţi şi minunaţi, / Cu molivi amestecaţi. / Printre brazi, printre molizi, / Noată, noată, un cerb înnoată. / Cel ce – nnoată coarne –şi poartă. / Dar în coarne ce - şi mai poartă? / Poartă un leagăn de mătasă. / Dar în leagăn cine şade?/ Şade Ileana...”(80. Se cunosc variante în care *boul negru* (zimbrul, bourul, taurul) ocupă locul cerbului. Sunt respectate, totuşi, ambele schiţe de scenariu amintite în legătură cu cerbul fabulos: „Sus, în vărful muntelui, / Oleroi, d- oleroi, Doamne, / Sub cetina bradului, / Unde – şi doarme boul negru, / Boul negru se sculară, / De rouă se scuturară, / Munţi înalţi se clătinară, / Văi adînci se tulburară, / Şi de vale c- apucară”(81. În situaţia similară, cerbul îşi îndeamnă partenerul să se angajeze, cum am spus, într- un rit de iniţiere familială; e drept, prin luptă voinicească; bourul schimbă cursul în direcţia riturilor de întemeiere, de dinastie şi de ţară.

În mod curios, Berbecul şi- a adjudecat, cu timpul, spaţiul acvatic. Domeniul lui este marea primordială în mişcare genezică; se arată totdeauna disponibil s- o înfrunte cînd se anunţă momentul insurecţional. O face în favoarea omului, mai precis, a ciobanului (

păstorului „ne- mioritic”) în ipostaza lui „voinicească”. Interesantă mi se pare şi schimbarea formală a rolurilor, în cazul de faţă fiind vorba de iniţiativa celui care preia conducerea dialogului. Cerbul fabulos, stăpîn pe cîmpuri şi livezi lansează provocarea cu adresă la Făt- Frumos „Dar voinicul Voinea / Pe cerb l- auzea...”) considerat, în limbaj mitic, de aceeaşi statură eroică.

În colindele cu tematică marină şi păstorească, de tipul celor care interesează aici, ciobanul declanşează ostilităţile cu marea. El se întrece în cuvinte şi în laude pentru că se simte sub ocrotirea celor doi berbeci năzdrăvani, de data asta, care – i sar în ajutor la consemnul ştiut. Iată un text integral şi tipic pentru conflictul dintre păstorul „ne-mioritic” şi adversarii săi arhetipali, marea în cazul de faţă:

„Dalbuţ păcurariu,/
Mirelui tinerelul!/
Mi s- o lăudat/
Că el că mi- şi d- are, / Cîte flori pă munte / Atîţia oi dă frunte, / Cîţi luceferei, / Atîţia berbecei, / Cîte steluşele / Atîţia mieurele. / D –inde li- o iernat? / 'N curte la Pilat. / D- înde li- o- nvărat? / Din d- ostrov di mare, / D- înde iarba- mi creşte, / În patru să – mpleteşte, / Nima n- o cosăşte; / D- inde lemnu creşte, / Jos îmi putrezeşte, / Nime nu – l ciopleşte. / /Marea – şi grăi iară: / D- albuş păcurari, / Scoate- ţi oile / Dîn d- ostrov d- al meu, / Că de nu li scoate / Eu m- oi mînia / Şî m- oi tulbura, / Oi ţi- oi d-îneca. / D- albuş păcurari / Din gură – i grăia: / - Ce mi di- acolea / Că ti- oi mînia / Şî te-i tulbura? / Că eu că mi- şi d- am / Doi berbeci d- oceş, / În coarne s- or trozni, / Mi – ţ – or zdrîncăni, / În fluiere li- oi zîce / Şi oile s- or strănge, / Şî eu li- o purcede / P –un picior de munte, / La stîna bătrînă, D- înde iarba – mi creşte, / Jos îmi putrezeşte, / Şî ti-oi veseleşte!”(82. Într- o variantă, Dunărea este aceea care se mînie pe ciobanul orgolios şi mîndru cu berbecii lui năzdrăvani: „- Dalb di- un păcurar, / Nu ţî- i ţîie frică / Că iau ţ-oi neca / Fruntea oilor, / Cam pă jumătate, / Cam p- a treia parte? / Dalb di - un păcurar / Din gură- mi grăia: / - Nu mi mie frică, / Că iău că mi- ş am / Doi berbeci mai băli, / Cu coarne d- argint, / Din coarne troznesc, / Oile pornesc, / Lin pin ciar sănin. / La lină fîntînă, / D- unie iarba- mi creşte, / În patru să- mpleteşte” (83. Să reţinem imaginea berbecilor bătăuşi şi năzdrăvani, aşa cum s- a impus în sfera colindelor de substrat precreştin: „... Şi el s- a lăodat / Că el că mi- şi d- are / Doi berbecuţi lei, / Lei îs bucălei, / Cu laţe pe ei, / Laţe de argint / Razimă- n pămînt. / Cînd ei s- or bucni, / Marea s- o împărţi” (84.

Am motive să cred că vechii greci nu- şi reprezentau altfel chipul purtătorului mitic al lînii de aur. Colindul izvorăşte din acelaşi mental arhaic. În această direcţie, pledează elemente de cultură, de convergenţă, care ar merita un studiu aplicat de mitologie comparată: invocarea animalului fabulos numai în situaţie conflictuală şi cu aspect cosmogonic; funcţia creatoare a aventurii de orizont spaţial (marea se lasă îmblînzită în colinde, argonauţii încheie misiunea în chip culturalizator); caracterul bi- polar al simbolurilor – apa primordială / soarele atotbiruitor. Sunt forme favorizate de regimul ambiguităţilor, obişnuite în mitologiile arhaice cu fond neolitic. Nicăieri nu au loc bătălii sîngroase şi încărcate de patetism uman ca la Troia. Se pun în scenă numai înfruntări formale, „principii”. Protagoniştii doar îşi anunţă prezenţa, gălăgios şi în fală. Decid simbolurile reprezentative în împrejurări semnificative. Solare: naştere, întemeiere; acvatice: moarte, renaştere.

b. Mioara năzdrăvană

Oaia face figură aparte, prin modestie şi „lipsă de reprezentare” în bestiarul fabulos. Unele dicționare de specialitate o consemnează ca pe orice animal domestic, fără personalitate, doar pentru că aparține necuvîntătoarelor. Față de Taur, Cerb şi Berbece, animale în veşnic neastîmpăr şi răscolitoare de lume, te întrebi dacă oaia se justifică în imaginarul bestiar şi fabulos. O primă impresie. În fond, ea este „năzdrăvană”, poziție proprie şi unică în inventarul mitologic. De aici înrudirea cu puterile chtoniene, cu preotesele, cu prezicătoarele. Răsare surprinzător din anonimatul turmei, ca o plantă miraculoasă în mijlocul cîmpiei, îndemnată de puteri neştiute, să dea sfaturi de bună purtare, să transmită veşti vrednice de luat în seamă. Grecii aveau încredere în Pytia, carpaticii, mai „primitivi”, s- au ataşat de „mioara năzdrăvană” atoateştiutoare, cu naivă sinceritate şi familiaritate. Dar în vreme ce insularii, cu firea lor mereu dilematică, sensibilizată de cauzalități şi principii, o plasau pe celebra şi misterioasa preoteasă într-un spațiu care favoriza răspunsuri probabile, cel mult să- l scoată în față pe „ori – ori”, mesajele Mioarei erau formulate cu claritate cutremurătoare, direct prin „viu grai” şi în chip univoc, fără fisuri şi intenții de răstălmăcire. Era glasul sever al destinului, nu al norocului. Nu oricine era capabil să - l recepteze, pentru că venea de departe şi necesita îndelungă inițiere. Oricum, ambele meseriaşe în ale cultului înțelegerii şi cunoaşterii se dovedeau la fel de eficiente în schimbarea destinului celor vizați. Oedip nu a ezitat să –şi părăsească tronul, să pornească în pribegie, să facă gesturi necugetate. Păstorul vrîncean, un Voinea (cum şi este numit în colinde), un ortoman mîndru şi arțăgos asemenea lui Nechifor Lipan, renunță să pună mîna pe ciomag, cum îi era felul în împrejurări de acest fel; pare mai „înțelept”, ca şi cum ar beneficia de experiența tragică prin care a trecut înaintaşul său îndepărtat, Dumuzi, tot păstor, recunoscîndu- şi natura limitată, ca ființă muritoare.

N- avea motive săteanul să se adreseze cu fast şi cu ifose vreunei autorități cultice cînd se hotăra să se însoare sau să întreprindă vreo afacere, cum se întîmpla adesea la Delfi. În asemenea treburi domestice şi de interes personal îi stătea la îndemînă baba Ioana din capul satului, cu măestriile pregătite în fapt de seară. În schimb, Mioara, şi nu o oaie oarecare era învestită cu harul prevestirii pentru momente critice, care afectau grav întregul organism socio – cosmic. Nu era vorba de oracol- ghicire, ci de *veste,* fiind interesată s- o afle cu cutremurare colectivitatea întreagă, şi brazii şi păltinaşii, şi păsărelele „mii”, şi stelele „făclii”; nu în înțeles de decor şi de pitoresc poetic, ci de ființă vie, unică şi intens participantă.

În viața de zi cu zi a satului tradițional, cum se reflectă în *Baltagul*, să spunem, oaia din anonimat era căutată pentru brînză. Mai era şi mielul de Paşte. Din bărbînță o pofteau personajele lui Sadoveanu, cu un boțişor de mămăligă la care se adăuga bucata de porc bine rumenită într- un hîrb de ceaun. Cu brînză de bărbînță l- au întîmpinat ciobanii de pe Ceahlău pe Voievodul Ştefan cînd urca pe munte în căutarea legendarului bour alb. Aşa se închină starostele păstorilor în fața domniei: „Poftim sănătate luminăției tale, Doamne: şi să guşti, măria ta, din fruptul oilor noastre”. Vodă s- a supus numaidecît şi le- a asigurat pe gazde că „brînza asta e mai bună decît orişice pe lume”. Toată lumea era fericită.

Nu se poate spune că celelalte animale erau neglijate, vaca şi boul, mai cu seamă. Toate se bucurau de aceeaşi însufleţită îngrijire, ca şi cum constituiau, laolaltă, o familie în deplină unitate şi înţelegre. Vaca era darnică şi supusă, boul presta munci istovitoare, împărţind cu tovarăşul lui, omul, necazurile din primavară pînă în iarnă. Apoi se aşterneau cu toţii pe odihnă, în aşteptarea unui nou an de chin. Colindele dau aceeaşi preţuire şi calului. Aşa rezultă din dialogul dintre Dumnezeu şi Sfîntul Petru din timpul scaldei ritualice. Ei „se scaldă şi se- ntreabă", chiar în seara Crăciunului, la poalele pomului mirific din rai: „ «- Ce- i mai bun, Petre, pe lume? » / « - Nu – i mai bun ca boul bun, / Cînd revarsă brazdă neagră, / Şi răsare grîuşor;». / Iar se scaldă şi se- ntreabă: / « - Ce- i mai bun, Petre, pe lume ?»./ «- Nu- i mai bun ca calul bun, / Căci te duce şi te – aduce, / Poartă oase păcătoase / De punerea capului!». / Iar se scaldă şi se- ntreabă: / « - Ce- i mai bun , Petre, pe lume? ». / « - Nu- i mai bun ca oaia bună, / Că vara te îndulceşte / Şi iarna te încălzeşte». / Şi te, Domn bun, veseleşte, / C- o – nchinăm cu sănătate" (85. Nu putem vorbi, aici, de „bestiar" şi încă „fabulos", ci de animale obişnuite în jurul casei, dragi omului şi lui Dumnezeu.

În ieslea boilor a fost îngăduită Fecioara cînd i- a venit sorocul să nască prunc sfînt. Nu a găsit linişte lîngă tulpina plopului, care nu înceta să- şi mişte zgomotos crengile şi frunzele; nici în grajdul cailor neastîmpăraţi şi enervant de sforăitori. Cuprinsă de amărăciune Maica a cerut sfatul înţeleptului Crăciun:

„ – Ce să mă fac eu, Crăciune, / Grele munci că m- au ajuns! / - Du- te- n ieslea boilor: / - Staţi voi, boi, de – a rumega! / Maica – sfîntă atunci năştea, / Boii sufla de- ncălzea, / Maica sfîntă – i alduia: / - Fire- aţi voi, boi, alduiţi, / Şi în veci blagosloviţi, / De mine, de Dumnezeu / Şi de ăst fiuţ al meu!" (86.

Oaia e tăcută şi liniştită din fire iar obiceiul de a se pierde în turmă, de a fi preocupată doar de firul de iarbă, căutîndu- l din zori pînă în seară ca pe o comoară, de a se menţine grăbită pe cărări fără capăt, o plasează într- un univers propriu, de nepătruns. Nu oricui, după credinţă, îi este permis să se apropie de ea, iar cine reuşeşte, prin viaţă austeră şi cumpătată să îndeplinească ritualuri îndătinate şi simple, să ştie pe ce vreme se scot oile în porneală, ca la poruncă, ce hrană le este hărăzită şi în ce condiţii (ca şi pentru plugar, există un calendar al păstorului, pe zile, săptămîni, anotimpuri), asigură bunul mers al stînii, al oamenilor. El trebuie să fie curat în vestimentaţie, ca şi în cuget, să se menţină, cu perseverenţă, la distanţă faţă de obiceiurile lumeşti. Romulus Vulcănescu supune comentariului pertinent şi credibil, în *Etnologie juridică*, un bogat material de viaţă păstorească privind statutul sever de viaţă de la stînă. Orice nesocotire se pedepseşte aspru chiar în interiorul breslei. În mod paradoxal, oaia pare a fi stăpîna locului, nu păstorul.

Laptele, se pare, era elementul magic destinat să întreţină atmosferă mitică, să- i unească pe toţi, în primul rînd pe păstor şi turma sa; dar să – l şi despartă de săteni, de „restul lumii". Aceştia din urmă erau obişnuiţi cu multe „rele", de pildă, să mănînce carne, deci cu hrană obţinută pe cale violentă şi sacrificiere, preparată, demitificată, „desubstanţializată". Hrana conservă starea fiinţei în primitivitatea ei, din zilele genezei; sau produce schimbări făcîndu- l pe om de nerecunoscut. O ilustrare o găsim în *Epopeea lui Ghilgameş*, pasajul următor:

„Sălbăticiunile- l hrăneau cu lapte, / Necunoscînd ce- i pîinea dulce, coaptă. / Nu ştie ce e pîinea, Enkidu! / Nici cît e vinul, cînd îl guşti, de dulce. / Harimtu, preoteasa, însă- i spune: / Enkidu, gustă pîinea, nu uita / Că ea e viaţa însăşi, iară vinul / Pe care glia ni l- a

hărăzit, / E darul cel mai scump. Atunci Enkidu, / S- a săturat cu pîinea ce i- au dat / Abia ieşită caldă din cuptoare, / Şi şapte vase a băut de vin. / Prindea puteri şi mintea – şi ascuţea / Şi- obrajii îi simţea cum i s- aprind. / Domol, pe urmă, îşi întinse mîna, / Şi, mîngîindu- şi lîna trupului, / Ca oamenii şi – o unse cu ulei, / Tînjind şi el ca să le fie asemeni. Iar cînd, apoi, se – nvesmîntă în straie, / Se- nfăţişă la chip ca un bărbat" (87.

Era un semn de trecere de la viaţa de pădure la aceea de plugar şi de orăşean. La romani laptele deja nu mai avea căutare, iar untul „era disprețuit ca o hrană pentru barbari" (88. Vorbim despre puteri imperiale care s- au remarcat prin agresivitate şi au rămas în memoria istoriei prin războaie sîngeroase şi prin producere de dezbinare la ei acasă ca şi printre popoarele vecine. Jefuiau turme de animale şi nu cunoşteau limite în consumul de carne. Dar popoarele paşnice, de păstori şi de agricultori, au continuat să rămînă fidele tipului tradițional de hrană, obținută direct de pe locurile proprii şi cu „sudoarea frunții". Laptele deținea prioritatea, conform prescriptelor mitice. Era considerat nutriment universal pentru că i se atribuiau origini prestigioase ce vizau lumea aleasă şi pacificatoare a zeilor. Ne spune foarte convingător Silvia Chițimia: „În mod firesc, alimentul magic va fi legat, într- un fel sau altul, de figurile Marii Zeițe, adoptate în diverse epoci şi culturi tradiționale". Şi : "Alăptat la sînul mamei, pruncul asimilează substanțialitatea lumii, esența ei vitală. Universul este pentru el, precum în metafora poetică a lui Ion Barbu, o miraculoasă revărsare de «căldări de mări lactee». El trăieşte total cufundat într- o lume a laptelui, într- un adevărat spațiu galactic" (89.

În acelaşi sens gîndea şi Mircea Eliade cînd scria: „A mînca semnifică a asimila o parte a Cosmosului, mai exact, esența mistică a Cosmosului. De aici – timp de foarte multă vreme – pînă la Platon şi chiar după el, importanța alimentației pentru dezvoltarea morală şi spirituală a omului. Autorul *Republicii* interzice vînatul şi patiseria, el nu permite carnea friptă la plugar decît tinerilor soldați. Unul din lucrurile care m- au uimit şi în acelaşi timp m- au atras la Nietzsche este gravitatea cu care vorbeşte despre alimentație, mai ales în *Ecce homo*. Ghicesc aici o întreagă mistică preistorică regăsită cum se întîmplă adesea la Nietzsche într- unul dintre elanurile sale admirative pentru «ştiință»" (90.

La carpatici Miorița este născocitoarea. Păstorul „ştie", de asta o evocă şi o ascultă în momente conjuncturale; dar este vorba de una aleasă din mulțime, pentru darul ei de vestitoare şi de călăuză, „năzdrăvană" şi cunoscătoare. Turma întreagă se comportă ca un factor benefic întru ambianță şi atmosferă. Asemenea mulțimii unui sat, alaiul vine la semnele ciobanului dobîndite prin meşteşug şi inițiere, să se veselească ori să jelească. Vrăjmaşului îi rămîne să respecte ultima dorință a pribeagului. Şi totul se păstrează în marginile normalului. Biciul îl pune pe bou în mişcare, calul este iuțit cu varga; numai oaia se lasă ademenită de fluier, instrument mai întîi doar la îndemîna zeilor:

„Şi cînd vîntul a sufla / Fluierul a fluiera,/ Oile or înturna. / Oile cele cornute, / Mîndru m- or cînta pe munte, / Oile cele bălăi, / Mîndru m- or cînta pe văi. / Oile cele- ocheşele, / Mîndru m- or cînta cu jele. / Oile cele streine / Mîndru m- or cînta pe mine". (91. La nunta (- moarte) se şi „cîntă", nu numai se plînge. Şi încă „mîndru", în colindele ardelene; adică se plînge „frumos", înalt şi cutremurător, să se afle peste tot, sub bolta cerească a satului. Este o adevărată competiție, în forme ritualice şi sfinte, între „oile cele cornute" şi cele „bălăi", „oceşele", etc. Şi încă:

„Fluieraşul cel drag / Mi- l puneți de steag, / Bota mea cea luce / Mi- o puneți de cruce. / Iar oile mele/ Vor cînta şi ele. / Şi – o veni la groapă / Şi oaia cea şchioapă" (92.

Limbajul aluziv, plurivoc la origine (mîndru – frumos, bocet – cîntare), care a suferit resemantizări în istoria lui, se pretează la reconstituiri şi speculaţii. Dintre toate vieţuitoarele de pe faţa pămîntului, chemate în grabă de Sfînta Duminică, numai ciocîrlanul şchiop poate fi de folos eroului de basm. Pasărea are şi ea un orizont întins şi, mai ales, tainic, de cunoaştere a lumii văzutelor şi nevăzutelor. Taina o deţine adesea cel modest, cu înfăţişare, în aparenţă, precară. Poate acest adevăr mitic l- a avut în vedere păstorul din varianta de mai sus. Deşi dă impresia de uniformitate, corpusul de texte alcătuit de Adrian Fochi se pretează, totuşi, la comentarii interesante şi poate dezvălui surprize. O pistă promiţătoare de discuţii ar constitui- o tema obiectelor păstoreşti, fluierul, gluga, bota. Banalităţi, s- ar crede, utilităţi din inventarul gospodăresc. Dar şi Dumuzi avea asemenea lucruri în dotare, în stîna sa de pe plaiurile cereşti ale lui Anù, regele zeilor sumerieni. „Nuditatea zeiţelor, observă un autor avizat, este un instrument al morţii” (93. Asta se confirmă perfect în conflictul Inanna- Ereşkigal. Se poate reţine şi un pasaj mioritic din Luduş (ca multe altele din *corpus* - ul lui Fochi), de tipul: „- Nu mă puşcaţi, Nu mă tăiaţi, / Numai capul mi- l luaţi” (94. Deposedarea de insemnele cultice depăşeşte înţelesul de moarte ca moarte. Păstorul carpatic putea fi „împăcat” dacă insemnele îşi găseau locul lîngă dînsul. Fluierul, vîntul şi oile, în cîntarea lor „mîndră” puteau să întreţină iluzia circuitului vieţii.

C A P. III

ARS MORIENDI

A. Moartea ca aşteptare - marginalii la o trilogie a existenţei

Oricît s- ar părea de ciudat, dar se constată o vizibilă apropiere de orizont ştiinţific între scrierile etnografice ale lui S.Fl. Marian, cel din *Naşterea, Nunta* şi *Înmormîntarea la români* şi opera etnologului francez Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere.* Adevărat, nu se încadrează amîndoi exact în aceeaşi vîrstă a ştiinţei. Autorul român, autodidact şi mai puţin „modern", se lasă atras de „secolul istoriei" avînd convingerea, specifică vremii, că ştiinţa trebuie să se bazeze pe documente concrete în formularea judecăţilor de valoare, vizînd un anume sector al vieţii sufleteşti. De aici împătimirea generaţiei „folk-lore" pentru repertorierea tuturor formelor orale şi depozitarea în tomuri masive. În mişcarea competitivă de înzestrare a arhivelor, S. Fl. Marian i- a întrecut pe mulţi, fără îndoială.

Febra aceasta a documentelor orale s- a resimţit cu prioritate şi cu folos la popoarele care au reuşit să transporte de – a lungul secolelor, pînă în ajunul modernităţii, un remarcabil tezaur de forme de esenţă mitică. Este şi cazul românilor. Obsedaţi de „teroare istoriei" (dramă a intelectualului modern), mulţi ambiţioşi au găsit suportul moral, deloc neglijabil, în memoria documentelor. Cuvîntul de ordine printre folcloriştii din generaţia lui S. Fl. Marian (şi ca avertisment), continua să rămînă: „Comorile noastre se prăpădesc". Morala: să le adunăm cu grăbire ca să dovedim că existăm cu adevărat. Şi „lucrarea împreună" a dovedit, se pare, că *existăm*; dar cu deosebire, în spaţialitate cosmică şi mitică, în petrecerea grea de sens cuprinsă între viaţă şi moarte. Este doar o spectaculoasă viziune de accent existenţial, mit- istorie, cu părţile bune – rele ce decurg de aici, adică pentru aproximarea valorică a portretului sufletesc cu care se recomandă fiinţa umană.

Altele erau comandamentele ştiinţei, la prima vedere, la care se angaja generaţia lui Van Gennep, la distanţă doar de două –trei decenii. Pentru autorul francez, documentul era un fapt subsumat, semnalarea şi descriptivismul aparţinînd unei etape depăşite. Se face teorie, adică etnologie, într- o manieră dorită de aceia care nu mai sunt dispuşi să guste rusticitatea în funcţionalitatea ei vie şi creatoare. Dar cine are lectura şi a unuia şi a celuilalt dintre autorii citaţi, deopotrivă, înţelege cît de mult şi benefic se unesc în spiritul cunoaşterii ştiinţifice. Ce „lipseşte" la S. Fl. Marian: valorizarea teoretică a materialului de viaţă, vocaţia speculativă, etc. se intuieşte, măcar, în freamătul proaspăt al ideilor. Amîndoi, situaţi la capete diferite de serie, cultivă, în mod paradoxal, acelaşi limbaj ştiinţific: existenţa omului este reglementată prin rituri, „de cînd naşte pînă moare"; fapt cu ecou pînă şi în cîntecul de lume, ca mod de răspîndire a adevărului general recunoscut la nivelul banalităţii şi al cotidianului. Putem crede că nimic nu este luat în seamă, nu capătă sens, dacă nu intră sub jurisdicţia gravă şi de fier a totului, pe cît posibil, a sistemului integrator de mituri.

S. Fl.Marian relevă o trilogie de rituri, de secvenţe încapsulabile, demarcînd direcţia şi cursul vieţii omului în toată întinderea. A început cu *nunta,* probabil pentru spectaculozitatea obiceiului, dar i s- au relevat, firesc, şi celelate două, *naşterea* şi *înmormîntarea.* Nu a spus „moartea"; asta l- ar fi obligat să ia în seamă, cu precădere, partea spirituală (mai puţin tehnică), mitologică şi religioasă a problemei. Formularea pe

care şi- a însuşit- o, „înmormîntarea”, arată interesul autorului pentru aspectele ritualistice ale fenomenologiei morții, cît şi priceperea sa de colecționar de documente. Cu timpul, şi – a extins sferă preocupărilor şi spre alte categorii de rituri, meşteşuguri, forme ale culturii materiale şi artistice.

Etnologul francez a întrezărit, în aceste trei *corpus* – uri de idei, o pluralitate de rituri: familiale, vegetaționale, astrale, etc. funcționînd la unison, sub semnul simbolic şi comportamental „de trecere”, adică de inițiere şi de transfigurare. Timpul se întoarce în chip de „copil”, individul devine „altul” prin botez, apa are facultăți biotice şi lustrale. Decide tipul probei „de trecere”. În cursul rotitor al existenței, orice *naştere* are în față o *re- naştere*. Se schimbă înfățişarea, forma de manifestarea a „realului” în exterioritatea sa, dar, în fond, nimic nu dispare cu totul. Acest mod de a concepe existența, în manieră stadială şi situaționistă, la porunca lui „de trecere”, se află în acord cu gîndirea misterică şi mitosofică a lui Mircea Eliade: cu deosebire că autorul român pune surdină în partea spectaculară a ritualului şi se lasă condus de catalogul de taină al „semnelor”. Ele ne înconjoară, fără să ne dăm seama şi se cuvine a fi descifrate dacă vrem să viețuim cu adevărat; altfel spus, să deosebim *sacrul* (realitatea „vie” şi nemărginită) de *profan* (formele accidentale, aparente, fără şansă de ființare).

Dar abstracționismul teoretic al lui Van Gennep, impecabil, de altfel, în logica discursului, scapă de sub control autenticul şi palpabilul, aspecte prin care se identifică riturile în pulsația lor concretă. Ritmica formelor se subînțelege în cursivitatea lor, dar rămîne, vrem nu vrem, impresia de ruptură de la un stadiu la altul, de la o „vîrstă” la alta; *cum* şi în *ce* măsură se săvîrşeşte transpunerea unui anotimp în altul, să spunem, cu condiția să se păstreze un semn al permanenței; cum „floarea cîmpului” poate fi *şi* „viața omului”, semn al identității omului ca om şi ca *orice* ființă.

În trilogia existențială a lui S. Fl. Marian, *naşterea, nunta, înmormîntarea* este pus în schemă filmică setul de rituri cerut de fiecare moment „de trecere” în parte, pînă la epuizarea complexului de reprezentări specifice. Unele secvențe se repetă de la treaptă la treaptă: cum ar fi *scalda* şi *masa.* Confuzii nu se produc şi asta pentru că elementele de gestică şi de recuzită din compunerea scenariului poartă semne distinctive: mai precis, „rescrise”, din moment în moment, rămînînd oarecum aceleaşi, dar în continua mutație semantică. Rețetarul care aurorizează apa lustrală pentru botez nu este acelaşi pentru celelalte două cazuri, *nuntă* şi *înmormîntare*. Aşa că scalada (compoziția lichidă şi actul în sine) are funcție comună de *renaştere* (şi de *re – cunoaştere*). Să nu vedem aici doar o joacă de cuvinte. Copilul „născut” este doar o promisiune, în sensul de „făcut” trupeşte. Oricînd se poate transforma, în primele zile, în contrariul a ceea ce s- a aşteptat. Adevărata lui naştere se doreşte a fi în sens spiritual şi ființial. Ea se împlineşte prin scalda – botez. Este o re- naştere. Individul mai re- naşte odată, la nuntă, ca să ia chip de gospodar şi să fie primit în marea familie a pămîntenilor. Înmormîntarea preia, la rîndul ei, scenarii anterioare, în curgere firească şi pe un traseu predestinat. Aşa că moartea trece şi ea drept o re – naştere, dar în condiții mult mai grele, în sensul că „trecerea” se face spre lumea nevăzutelor, în cosmicitate. Ca să se integreze în acest nou cuprins, printre „ai săi”, dalbul de pribeag poartă cu sine semne menite recunoaşterii. Moartea privită „de sus”, cu ochi sufleteşti, este o re-naştere şi trece prin proba re- cunoaştere.

Pe lîngă secvențele repetitive (*scalda, masa, practicile de exorcizare, darurile, colacii, bradul, făclia*) şi obligatorii în cuprinsul celor trei secvențe (naşterea, nunta, moartea, ca rituri de trecere), altele au caracter accidental, local. Ele fixează un semn (- punct) pe parcurs, cum ar fi „slobozirea casei", după naştere, „cernutul" la nuntă sau „stîlpii" din cadrul complexului ritualic al înmormîntării. Greu de apreciat ponderea secvențelor repetitive în raport cu celelalte. Sigur este că trebuie parcursă, cu prilejul fiecărui moment de trecere, întreaga ritualistică îndătinată. Este deajuns să fie nesocotită o singură verigă, aparent neînsemnată, ca totul să fie dat peste cap. Cum „paza bună trece primejdia rea", omul se poate apăra şi de strigoi. Aici se vede oportunitatea muncii regizorale a moaşei, a nunului, a preotului. Ei ştiu bine că un punct omis din schema ritualisticii de naştere aşteaptă să se manifeste malefic – justițiar la nuntă ori la moarte. Bătălia pentru izbîndirea omului ca ființă se poartă cu disperare şi eroism pe toată scala riturilor de trecere, în permanentă trepidație. Depun mărturie documentele etnografice sistematizate de F. Fl. Marian în cele trei cărți ale sale. De aceea ele constituie un tot unitar.

Tot ca privire de ansamblu şi preliminară, cele trei momente ritualistice, unitare în proiectul lor existențial, se remarcă prin spectaculozitate, sărbătoresc, participare, emoționalitate a). *Spectaculozitate*: materialul de viață care vizează o anume situație „de trecere" este transformat în limbaj sensibil şi pregătit pentru reprezentare. Astfel, fiecare secvenț – scenă, de la rostirea unui singur cuvînt dar cu puternică încărcătură magică, la petrecerea mortului la groapă prin traseul *vămilor* (prag, pod, apă, răscruce de drumuri) îşi găseşte loc precis în sintaxa totalului ritualistic circumscrisă momentului. Spectacolul este *total*, cel puțin în latura angajării artelor: cîntec, joc (dans), compuneri literare, mimică, schimburi de replici, discursuri şablonizate. Totodată, punerea în scenă este încredințată unor actori cu grade diferite de implicație şi de profesionalitate. Pe de o parte: părinți (cuscri, cumetri), neamuri, prieteni, consăteni. Pe de alta: nuni, conăcari, bucătari, moaşe. Spațiul scenic asigură şi el condițiile spectacolului total: reprezentările au loc în „lumea văzutelor", dar cu deschidere şi translare spre aceea a „nevăzutelor". Secvența „vămilor" este pusă în act pe un traseu geografic obişnuit, comun, de la sat la sat. Ea se reface în idealitatea de „dincolo", după o schemă fixă, de topografie mitică.

b). *Sărbătorescul:* Trebuie operată, mai întîi, o distincție între sărbătorescul ca expresie a prea- plinului (în fast şi grandoare, în hrană abundentă şi veselie pînă la demență) şi acela discret, lipsit de fală, dar pus în mişcare la comandă divină, sub autoritatea unor personaje mitice care îşi asumă răspunderea de a ocroti viața socio-cosmică a omului. În aceste condiții, individul aflat în punctul inițiatic de maximă tensiune sufletească şi transformare, se întîlneşte, „într- adevăr", cu sacrul; sărbătorescul năvăleşte în interiorul său. Alura festivistă propriu – zisă, se presupune doar în privința primelor două secvențe ale complexului existențial, naşterea şi nunta, fie şi cu unele momente de agitație şi de frenezie. De prim interes, însă, mi se pare faptul că sărbătoresul intră şi în compunerea riturilor funerare. În acest tip de sărbătoresc, adică în strădania regizorală de a se găsi formule credibile, fie şi amăgitoare, de „atenuare" a tragicului, de revalorizare, cum spune Mircea Eliade, stă calea care duce la ideea de „petrecere" a

dalbului de pribeag şi, totodată, la înțelegerea unei mitologii a morții în variantă mioritică.

c). *Participare*: actorii şi spectatorii se întrunesc în funcție de imperativele deschiderii / închiderii *spre* şi *în* cosmicitate, şi pe care le numim naştere- nuntă- moarte. Nnaşterea, judecată după aspectele „văzute", se mărgineşte la cadrul aparent familial; cu nunta se încearcă mai insistent forțarea imediatului ca să capete sens de *trecere* şi de *re – naştere.* Dar amîndouă sunt evident pregătitoare pentru moarte. Una o aşteaptă pe cealaltă în linie ascendentă. Inversarăle arată ieşirea din ritm şi din normalitate. Aşa că moartea aşteaptă să se consume primele două, iar categoriile de rituri şi de trepte sunt concepute după aceeaşi logică. Dacă moartea se arată peste rînd, se produce panică.

d). *Emoționalitate*. Cine priveşte din interiorul etnogaficului se poate pronunța cu credibilitate în legătură cu calitatea emoțiilor provocate, pe viu, de declanşarea secvențelor ritualice. Dar poate fi suspectat şi de subiectivitate. Cu toate astea, nu trebuie ignorată, depreciată, răstălmăcită, *re- scrisă* marea bogăție a stărilor emoționale de la naştere pînă la moarte. Ele pot constitui materie primă pentru un tratat complet de psihologie ori, mai exact de etnopsihologie, ştiințe prestigioase pe vremuri, astăzi uitate. Şi de data aceasta moartea deține o cotă aparte de interes, în registrele grave, acute ale emoționalității; mai cu seamă în mlădierile lor ingenioase, în mascarea motivațiilor, în armonizarea stărilor după codurile subtile ale artei. Există o ştiință a riturilor funerare, temeiul unei veritabile „arte de a muri", despre care vorbeau contemporanii lui Cicero şi ai lui Seneca.

Cum spuneam, unitatea spectaculară şi de proiect de gîndire, în cele trei mari şi esențiale ipostaze ale existenței, naşterea, nunta, moartea se întăreşte (confirmă) cu fiecare secvență ritualistică în parte, ori simbol orientativ: scaldă, masă, colac, brad, etc. Niciodată nu se ajunge la monotonie în planul limbajului, al indisponibilității sufleteşti. Luarea „în „răspăr", forma întoarsă, răsucită a unuia şi aceluiaşi fapt de cultură, perpetuează şi intensifică în context nou, starea conflictuală, sporeşte virtuțile expresive, credibilitatea discursului etnologic. Să luăm ca ilustrare seria de secvențe repetitive care au *apa* ca materie primă şi prin care s- a impus tipul de ritual consacrat sub una şi aceeaşi titulatură, *scalda.*

Prima variantă de scaldă e pregătită în cadrul complexului ritualistic al naşterii. Ea se înscrie, practic, într- un moment fix şi consacrat al ritualului, acela al *ridicatului copilului*. Asta se întîmplă după cîteva zile de la naşterea trupească, atunci cînd mica ființă a trecut cu bine examenul apariției în lumea văzutelor, dînd semne de sănătate şi de robustețe. Moaşa, protagonistul principal şi complice în taina naşterii, ia copilul din mîinile „mamei" şi- l „arată", complet gol, spre cele patru zări ale lumii: Răsărit, Apus, Miazăzi şi Miazănoapte, în chip de cruce şi rostind o urare. Este primul gest simbolic de inițiere în cosmicitate. „Zările" îl preiau şi- l recunosc de stăpîn în perspectivă, pe toate hotarele, de „împărat". Mirele din „vînătoarea ritualică", (voievodul din balada de curte feudală, păstorul din *Miorița*) poartă deja însemne împărăteşti însuşite încă de acum, prin ritualul *ridicatului*. Moaşa dă mamei copilul, astfel re- născut, dacă este fată, ori tatălui, în caz de băiat. Numai după consumarea acestui act se trece la cufundarea în apă, ca să fie cuprins şi „celălalt tărîm".

Şi cufundarea se face cu dichis şi cu ştiință îndătinată. Se cer, de pildă, vase neapărat noi: cana nouă, în care se aduce apa neîncepută şi de la o sursă anume; copaia pregătită numai pentru respectiva operație şi pentru păstrarea lichidului lustral, ca să fie depus într-

un moment prescris şi într- un loc ales după canon; obiecte, plante şi flori cu funcţii simbolice şi terapeute. Acestea dau conţinut şi puteri substanţei acvatice, menite să fie transmise copilului pentru toată viaţa. S. Fl. Marian rezumă astfel momentul (în baza materialului etnografic primit de la colaboratorii săi din diferite părţi ale ţării şi păstrat, probabil, în arhiva Muzeului memorial de la Suceava): „După ce a ridicat acum copilul, după ce i- a legat buricul şi după ce a dat femeii ajutorul trebuincios, ca să nu i se întîmple nici un rău, ia moaşa o vănuţă sau o covăţică numită altminterlea şi albie, mai pe scurt, vasul care mai înainte de aceasta au fost în stare să – l pregătească părinţii; aşază vasul undeva pe o laiţă sau pe un scaun şi toarnă într- însul apă din oala cea nouă. Ia apoi o rămurică de busuioc de la Ziua Crucii, unul sau mai mulţi bani de argint, o floare de bujor, lemnul Domnului, o bucăţică de fagure de miere, una de pîne şi alta de zahăr, un ou, puţin lapte dulce precum şi o leacă de aghiazimă sau apă sfinţită şi pe toate obiectele acestea le pune în scăldătoare” (95.

Este înscrisă în răbojul de cuvinte alimentaţia sacră a ţăranului plus inventarul farmacopeic. Vor fi reluate şi în următoarele două momente existenţiale, nunta şi moartea. Valorile magice ale reţetarului sunt consemnate şi în urarea rostită atunci pe loc: „Scump ca argintul, / Dulce ca mierea, / Bun ca pînea, / Sănătos ca oul, / Rumăn ca bujorul, / Atrăgător ca busuiocul / Şi alb ca laptele”. Din înşiruirea elementelor rezultă, putem spune, o schiţă de portret în chip de *cîntec de leagăn*, pentru copil, cu şanse de a se transforma în *cîntec de dragoste* pentru tînărul ce se pregăteşte să între în următoarea vîrstă „de trecere”. Urarea- cîntec de leagăn poate renunţa la elementele de reţetar culinar într- o variantă ca următoarea: „ Să fie sănătos / / Şi norocos / Şi mintos / Şi voios / Şi frumos / Şi drăgăstos / Şi- nvăţat / Şi bogat, / Om de treabă” (96.

Cum am spus, botanica populară este permanent solicitată în normalizarea cursului vieţii, în toate etapele, de la naştere pînă la moarte şi chiar după aceea. Intră în rol o nouă categorie de agenţi ocrotitori, babele profesioniste în descîntece. Prin tehnica rostirii cuvintelor şi manevrării plantelor (şi unele şi altele devin „hrană”, la timpul consacrat, la locul potrivit), ele au darul să redescopere firul vieţii cînd este scăpat de sub observaţie şi se încurcă în ţesături mai ascunse. Descîntecele de deochi (şi nu numai) au mare căutare în această privinţă; peste tot mişună agenţi malefici.

Şi mai tîrziu ritualistica scăldatului este invocată: dacă scenariul nu a fost respectat după tipic, la data aflării în funcţiune, nimic nu- l mai poate înlocui ulterior. Cîntece elegiace (de nenoroc, înstrăinare, ostăşie, dragoste, pribegie, sărăcie) au ca pretext presupuse defecţiuni în efectuarea scaldei de demult. Printre multe alte exemple de acest fel S. Fl. Marian notează următorul: „Spune, maic- adevărat / Unde scalda mi- ai ţîpat? / Peste un gard cu spini, / Ca să fiu tot în străini? / Spune, maic- adevărat / Unde scalad mi- ai ţîpat? / Peste un gard cu pîrlaz, Ca să fiu tot cu năcaz / Şi cu lacrămi pe obraz?”. Scalda este o operaţie importantă în scenariul riturilor de trecere, destinată să asigure starea benefică a individului în viaţa de zi cu zi (dacă se efectuează corect în primele două etape: naşterea, nunta), dar şi în postmortem. Citim: „Tot în timpul scaldei, dacă cel repauzat e bărbat înaintat în vîrstă, îl rad frumos dacă în timpul boalei i- a crescut barbă mare; din cauză că, după credinţele poporului din cele mai multe părţi ale Bucovinei, cel ce s- a ras la moartea sa sau după moarte, cînd s- a scăldat, se înfăţişează înaintea lui Dumnezeu ca un tînăr de 30 de ani, iar de nu l –a ras, apoi bătrîn rămîne pentru totdeauna (97.

Scalda de nuntă nu pare să aibă, ca ritual, o reglementare la fel de strictă, dar nu poate fi omisă. Fără ea, cununia nu are loc în satele de bună tradiție. Privite comparativ, scalda de naştere şi scalda de nuntă diferă prin spectaculozitate şi rigoare. Nunta se limitează la îmbăierea propriu- zisă, cu participare redusă, pentru a se extinde în alte sectoare şi încă multe la număr. Mirii se îmbăiază simultan, în locuri separate. Amănuntul a dus, în plan imaginativ, la scăldatul eroic din basme: băiatul primeşte fata în dar, cu condiția să facă o baie mai neobişnuită. Calul năzdrăvan îl scapă de primejdie.

Tot ca observație comparativistă să reținem şi pasajul paralel pentru compoziția scaldei de nuntă, cum a rezumat- o S. Fl. Marian în documentele sale: „În scalda aceasta, care e făcută din apă neîncepută, pun bani de argint, lapte dulce, un fagur de miere precum şi diferite flori mirositoare, mai ales busuioc, simbolul dragostei, anume ca toată viața lor să fie atrăgătoare şi plină de dragoste ca busuiocul, curată ca argintul şi laptele, dulce ca fagurele de miere”. Simbolurile culinare ca şi albumul botanic sunt mai puțin diversificate, dar înscriu cu necesitate traiectoria vieții şi acest fapt mi se pare esențial. Nelipsite din limbajul semnelor, cu nuanțe simbolice sesizabile sunt busuiocul şi banul, primul ca substitut al aceluiaşi Eros, al doilea întru întîmpinarea lui Thanatos; într- un cuvînt, se asigură căile de acces spre „lumea nevăzutelor”.

Aşa se ajunge la a treia variantă de scaldă, aceea care pregăteşte înmormîntarea. Scrie etnograful de la Suceava: „Scăldătoarea aceasta se face, atît în Bucovina cît şi în Moldova, în următorul chip: aduc apă curată de la un izvor, de la o fîntînă sau de la un pîrîu limpede şi o pun într- un ceaun sau într- o căldare mare, ca să se încălzească”. Pînă aici nimic nou. Avem de a face pur şi simplu cu un „şablon”, ca şi cum ar fi vorba despre naştere ori nuntă. Dar urmează: „Pe lîngă apă se mai pun în căldare şi mai ales în timp de vară, atît în Bucovina cît şi în Transilvania însă şi felurite plante, precum: mintă, calapăr, busuioc, romaniță, sulcină, peliniță, lemnul Domnului, precum şi multe alte buruieni şi flori mirositoare, anume ca atît scăldătoarea cît şi corpul celui ce se va scălda într- însa, mai cu seamă dacă acela e copil, să miroasă frumos” (98. Aşadar, plante şi la mort. Explicabil: omul se re- întoarce în lumea mununată a „raiului de sus” . Acolo poate fi recunoscut , înainte de toate, după însemne florale.

Cum se vede, botanica apare bine reprezentată, în riturile de trecere, mai ales prin eternul busuioc, cel mai fidel şi constant simbol- substitut al lui Eros. La drept vorbind, busuiocul este o floare modestă ca aspect decorativ. Doar mirosul îl face competitiv în lumea sa. Să ne amintim că teologia creştină acordă mirosului un rol de seamă în săvîrşirea tainei euharistice. Reține şi preotul Marian: „... ca atît scăldătoarea cît şi corpul celui ce se va scălda într- însa, mai cu seamă dacă acela e copil să miroasă frumos”. Şi reia, în scopul lărgirii schiței ritualice: „Datina spălării cu vin şi a ungerii cadavrului cu diferite unsori mirositoare o întîmpină foarte adesea”. Putea să adauge că modelul se află în *Sfînta Evanghelie*, ca îndrumare ritualistică ante şi postmortem. Prin scaldă, busuiocul ajută la transsubstanțializarea corpului pămîntesc al omului, îl întăreşte pe dalbul de pribeag, în lunga lui călătorie, cu puterea mirosului ales.

E de observat, în continuare, că lipseşte setul de elemente culinare (zahăr, lapte, miere). Asta numai în aparență. Simbolismul alimentar ia chipul de „pom” al abundenței. Este „pomul” sau „pomul mortului”, confecționat special, în asemănare cu oricare din grădina de lîngă casă, măr, prun, păr şi care face fructe „bune de mîncat”. El figurează la vedere, printre pomeni. Banul este şi el prezent, chiar în mîna celui întins în scriu. Despre simbolismul acestora, în noua lor figurare scenică, s- ar putea vorbi mai pe larg, precum

şi despre secvenţele ritualistice rămase în suspensie, deocamdată, masa, jocul, bradul. Dar, s- a înţeles, cred, că ajungînd aici, pe urmele lui S. Fl. Marian, a vorbi doar despre unul dintre cele trei mari complexe ritualistice înseamnă să ne trezim, la un moment dat, că le avem în vedere, într- un fel sau altul, pe toate.

Evident, complexul existenţial *naştere – nuntă – moarte* îşi păstrează înţelesul antropologic specific „riturilor de trecere", după compartimentarea mai riguroasă şi mai abstractă a lui Arnold Van Gennep, mai liricizată şi arborescentă în varianta românească. Forme consacrate ale imagismului funcţional şi simbolic apropie momentele, distincte în fondul lor, le face transparente („Vai de nuntă fără plîns şi de moarte fără rîs") pînă la atenuarea, unde e cazul, a tensiunii dramatice. Niciunul dintre cele trei momente esenţiale nu provoacă nelinişte de nelecuit, printre altele, pentru că fiecare este experimentat „pe cont propriu", prin participarea pregătitoare la derularea ritului în cauză. Moartea se „învaţă" şi se lasă aşteptată. Dar fiecare în parte„se învaţă", de la o scaldă la alta, căci apa le cuprinde pe toate şi le saltă în cosmos, în chip de sărbătoare ritualică.

B. **Moartea ca experiment**

Cred că am înţeles, acum, de ce Mircea Eliade n- a finalizat proiectul, adesea invocat, de a scrie o carte despre *mitologia morţii.* Ideea îi era prea scumpă ca să fie în cele din urmă abandonată ori redusă la cîteva articole de gazetă şi însemnări de jurnal, aşa cum s- a întîmplat şi în alte cazuri. Se ştie că intenţiona să redacteze un studiu amplu despre Balzac, pentru care făcea lecturi intense, altul despre mătrăgună, despre arta modernă etc. Mitologia morţii l- a urmărit îndelung şi constant de- a lungul întregii vieţi, atît în opera ştiinţifică, savantă, cît şi în ficţiunile literare, în nuvele şi în romane. Încă din primii ani ai publicisticii, din perioada studenţiei, a colaborării la „Ştiu – tot", „Orizontul", „Adevărul literar şi artistic", descoperea „cărţile morţii" (egipteană, tibetană), personaje mitice exemplare, ritualuri misterice şi se convingea din ce în ce mai sigur că există mai multe feluri de scenarii ale morţii, care nu pot fi cuprinse într- o imagine constrîngătoare, reflectată într- o singură carte. Tocmai de aceea se poate spune că majoritatea scrierilor lui Mircea Eliade tratează aspecte ale fenomenologiei şi semanticii morţii, de la *Mitul reintegrării* la *Cosmologie şi alchimie babiloniană,* de la *Yoga. Nemurire şi libertate* la *Noaptea de Sînziene,* de la *Naşteri mistice* la povestirea *La* ţigănci. Predominanţa acestei teme, totdeauna corelată cu opusul ei, viaţa (în chip de Eros), relevă structura personalităţii autorului, direcţia destinală a fiinţei sale: între ipostazul pozitiv al lui Shiva, divinitate care „înnoadă", construieşte şi negativul acestuia, Druga, forţă care „deznoadă".

Îi convenea să se vadă pe sine, ca imitator, în dublă întruchipare, cum mărturiseşte singur: ziua prefera să se consacre cercetării savante; altfel spus, experimenta sub tensiunea „regimului diurn", pentru ca noaptea s- o rezerve scrierilor în proză şi reveriilor onirice, deci să se lase tutelat de „regimul nocturn". Astfel, Thanatos şi Eros se armonizau într- o perfectă *coincidentia oppositorum,* diurnul transformîndu- se în nocturn şi invers. Cînd afirma într- un articol de tinereţe (*Împotriva Moldovei*) că s- a eliberat de povara thanatică a „dulcelui stil", caracteristic ieşenilor, nu era vorba decît de o figura retorică, în spiritul nou al generaţiei „Criterionului". Eros şi Thanatos s- au aflat în permanent dialog la Mircea Eliade, simultan ori în succesiune. Mitocritica mai tînărului

Gilbert Durand ar întîmpina dificultăţi dacă l- ar raporta pe autorul român numai la un singur semn mitic, Apolo (solar), Dionysos „nocturn” şi asta din cauza coexistenţei lor nedesminţite. Totuşi, nostalgia „dulcelui stil” nu l- a părăsit niciodată, dar nici autorul nu s- a lăsat dominat de ea.

Există şi altă modalitate de a răspunde la neîmplinirea proiectului amintit: se poate bănui că scriind o carte despre mitologia morţii, deci circumscrisă unei sfere „delimitate”, Mircea Eliade ar fi intrat într- oarecare contradicţie cu propria- i definiţie a mitului: „Mitul povesteşte o istorie sacră” (99. Am semnalat caracterul prea restrictiv al acestei definiţii, în cartea mea, *Camera Sambô*. Autorul o utiliza, după cum se vede din text, doar „ca ipoteză de lucru”. Spuneam în *Camera Samb*ô că mitul ca naraţiune sacră reprezintă doar o parte dintr- un complex comportamental convenit prin canon şi tradiţie. Desprinsă de corelatul său natural şi congener, anume ritualul, naraţiunea însingurată îşi pierde forţa modelatoare, ca şi sensurile prime şi se transformă în literatură. Gestul ritualizat şi cuvîntul restaurator de imagine şi sens nu- şi mai corespund. Basmul şi legenda reprezintă forme tipice de asemenea desincretizări şi „literaturizări”. Cu excepţia studiilor despre yoga, şamanism, ocultism ori alchimie (toate adîncite mult în misterii şi, deci, rituri), autorul s- a aflat mai în largul lui cînd a abordat miturile de mare tradiţie. La acestea, partea conţinutistică (semantică) s- a conservat întrucîtva prin scriere, putînd fi comentată cu mai multă siguranţă. Spre deosebire, sistemul gestic fixat într- o sintaxă rigidă şi ocultat cu intenţie are puţine şanse de supravieţuire şi decriptare. Iar moartea a fost şi a rămas un mister.

Cel mult, se poate face apel la informaţiile sporadice, de natură tehnică, aşa cum se găsesc la practicienii yogini ori la şamani, dar care nu prezintă totdeauna credibilitate absolută. În această situaţie numai subiectul trăitor (implicat direct în mitologia „vie”) care ia act de existenţa lumii de „dincolo”, în stare de extază ori în zbor simbolic obţine răspunsuri care, de asemenea, urmează a fi crezute. În momentul cînd yoginul împărtăşeşte şi altuia, din aceeaşi colectivitate şi beneficiar al aceluiaşi mental, cîte ceva din experienţele sale, riscă să nu se poată obiectiva decît parţial şi, deci, să devină neconvingător. De aici şi dorinţa „celuilalt” (a neofitului, să spunem) de a- şi asuma pe cont propriu aventura iniţiatică.

Cu siguranţă, Mircea Eliade a fost conştient, chiar reticent, în legătură cu dificultatea abordării religiilor de tip mistere, datorită formelor tăinuite şi limbajelor ocultate. De altfel, începînd cu anii „Criterionului”, în cîmpul său de observaţie s- a cuprins tot mai insistent fiinţa istorică, în ipoataza ei creatoare (şi dinamică), fie că- şi recăpăta puteri prin circuitul închis al „nostalgiei originilor”, re- întîlnindu- se cu divinitatea, fie că pune în dialog, curajos şi existenţial sacrul cu profanul. În ceea ce- l priveşte direct pot fi invocate, rezumativ, următoarele aspecte:

1.Ca să „cunoască” întregul (altfel spus, modul în care fiinţa se situează în dipticul existenţial, în varianta intelectualistă a adepţilor psihologiei abisale: Eros – Thanatos, diurn- nocturn), el însuşi a experimentat în India tehnici yoginice şi tantrice, liber sau sub îndrumarea unui guru. Chiar şi aventura sentimentală din casa lui Dasgupta îşi are o noimă pe linia misticii erotice. Altfel nu se explică refuzul de a da un semn de existenţă după consumarea episodului atît de furtunos, de vinovat şi de riscant; şi mai ales nedumerirea (jucată?) la apelurile disperate lansate de Maitreyi, pentru ca iubitul să revină. În erotica mistică, bine cunoscută de Mircea Eliade, ca unul care îşi pregătea dizertaţia despre yoga în varianta tantrică, nu există cale de întoarcere, ca în moarte.

Rămîne doar actul, experiența nebună şi totală. Maitreyi se comportă, paradoxal, ca un european, deci nefiresc din perspectiva indianismului; Eliade, invers, se aventurează spre adîncimile spiritului indian ca un neofit autentic.

2. Referindu- se la religia dacilor, autorul constată cu regret dispariția din istorie a lui Zalmoxis şi este de părere că, adesea, cercetătorul se află în situația de a nu putea explica ce s- a întîmplat „după”: cu alte cuvinte, o divinitate prestigioasă ca aceea a dacilor, după ce a patronat vreme îndelungată viața sufletească a nord – dunărenilor a dispărut fără să lase urme palpabile. Tăcerea s- a aşternut deodată. Nimeni nu ştie exact ce s- a întîmplat cu zeul şi nici nu se poate bănui în ce alte credințe s- a învăluit. Observația mi se pare exactă, dar nu trebuie generalizată. Ea nu se referă decît la religiile de tip mistere. Acestea nu se disting prin forme narative consemnabile în scriere. Lor le prisoseşte elementul gestual, însă acesta nu iese niciodată la suprafață peste vreme; deci nu se transmite generațiilor, pentru că limbajul gestual aparține unui grup restrîns de inițiați care au interesul să păstreze tăcere. Biografia lui Zeus (a lui Apolo, a Afroditei, etc.) este bine cunoscută, pentru că eroul face parte dintre divinitățile oficiale, publice, cum se spunea la romani. În schimb, despre Pytagora, Dionysos, Demeter, Persefone s- au memorat puține lucruri şi „din auzite”. Este şi destinul lui Zalmoxis, pînă la un anume punct, pe care Herodot nu se decide să- l recunoască drept contemporan al lui Pytagora ori să- l situeze mult înainte în timp, într- o îndepărtată legendă.

3. Cînd înfățişează misterele eleusine în *Istoria credințelor şi ideilor religioase* (cap. *Autobuzul s- a oprit la Eleusis*), Mircea Eliade adoptă stilul eseu: se poate bănui de la distanță sărăcia documentelor de arhivă. În schimb, abundă informațiile prezumtive, sursele literare indirecte; se fac referințe şi la scriitori prestigioşi, cunoscuți, dar care, iarăşi se presupune, au făcut parte, ei înşişi, din grupurile de inițiați. Toate acestea, utilizate laolaltă, dau impresia de suport ştiințific respectivului capitol. Istoricul religiilor a fost pus de mai multe ori în situații similare.

4. În legătură cu şamanismul şi ocultismul, autorul a revenit la bătrînețe. Chiar şi asupra lucrarea de tinerețe despre yoga. A fost nevoie de îndelungă meditație ca să se întrevadă statutul experiențelor spirituale, situarea practicilor magice în scenarii (presupus) coerente, omologarea tehnicilor extazului cu formele gîndirii cursive. Atunci şi nici atunci.

5. Drept urmare, şi experiența morții apare indefinibilă pentru că îl vizează pe individ ca practicant singular şi victimizat. Dacă insul se raportează cu necesitate la un anume grup, nimeni nu aduce asigurări că fiecare în parte parcurge aceeaşi suită de evenimente inițiatice. De aceea există mai ulte mitologii sau cărți ale morții, diferite, „literar” vorbind, de la o cultură la alta. Naşterea şi nunta sunt rituri de trecere socializate. Ele cuprind cîte un set cunoscut de coduri, acceptate şi puse în practică de toată lumea. Socialul uniformizează şi scoate la iveală.

Riturile funerare cunosc, spre deosebire, două registre de acte distincte, unul dintre ele, socializat în sensul real şi concret al cuvîntului. Moartea, în acest înțeles, este un fenomen biologic şi se lasă urmărită punct cu punct. Se alătură aici şi unele ficțiuni (prevestiri, visuri, jocuri), dar ocupă loc secundar, am putea spune, complementar. În cel de al doilea registru al riturilor funerare, corespunzător trecerii în post – existență, se produc spectaculoase răsturnări de situație: „socializarea” trece în plan iluzoriu şi orice alt tip de experiență îşi pierde concretețea. Această secvență imaginativă are la bază

credinţe, superstiţii, mistere şi constituie unicul suport al mitologiei morţii. Societatea „de dincoace” îl proiectează pe individ în alta, simetrică şi paralelă, situată în „apropiere”.

6. Mircea Eliade a extras mai multe lozuri norocoase de- a lungul carierei sale ştiinţifice. Este suficient să cităm *Sacrul şi Profanul, Naşteri mistice, Nostalgia originilor*, cărţi care i- au adus aprecieri din partea unor mari personalităţi europene şi nu numai. A mizat mult pe cartea vieţii sale, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, căreia i- a dăruit toate puterile de – a lungul întregii existenţe. Dar cred că dacă ar fi avut răgazul şi răbdarea să redacteze *mitologia morţii*, aceasta le- ar fi depăşit pe toate ca interes ştiinţific. După cum se vede din diverse capitole consacrate problemei şi inserate în diverse lucrări, ca şi din numeroase însemnări de jurnal, autorul îşi pusese la punct o concepţie complexă şi completă despre ştiinţa morţii şi despre arta de a muri (două aspecte ale aceleiaşi probleme), încă de actualitate, ceea ce nu găsim la alţi autori de marcă. Ar fi fost cartea cărţilor sale. Din păcate, cartea rarissimă nu s- a scris.

Ca să convingem de afirmaţiile făcute, trebuie urmărit traiectul cercetărilor lui Mircea Eliade în domeniul istoriei religiilor în general. Fireşte, o privire comparată cu alţi autori ar fi, poate, mai convingătoare. Dar nu este de absolută trebuinţă aici. Oricum, miturile omenirii ca aventuri spectaculoase ale eroilor celebri, istoriile secrete ale unor comunităţi arhaice, vieţile simple ale indivizilor, insectelor, plantelor au constituit, cum spuneam, teme permanente la Mircea Eliade, atît în cercetarea savantă, cît şi în ficţiunile literare. Şi tot acestea l- au îndreptat pe autor, vrînd nevrînd, spre „complexul mitologic al morţii”. A trebuit să fie aşa, pentru că orice mitologie are în vizor permanent, moartea. Aşa că dintre cele trei experienţe fundamentale ale existentului uman, *naşterea, nunta, moartea*, ultima a solicitat cel mai intens şi dramatic facultăţile spiritului. Dacă n- ar fi fost moartea angoasantă şi întrebătoare, nu s- ar fi născut religia cum o cunoaştem astăzi. Iată moartea ca temă de meditaţie în toate compartimentele gîndirii: în teologie, filosofie, ştiinţă. Aici se cuprinde şi tragedia omului. Întrucît a ales între visata stare paradisiacă şi cădere, nu i- a rămas, ne învaţă profesorul de la Chicago, decît să –şi explice cum a devenit : „o fiinţă muritoare, sexuată şi culturală”.

Ca aspect terminologic, ar fi de dorit să adoptăm formularea amintită deja, „complexul mitologic al morţii”. Ea cuprinde un ansamblu de acte şi de învăţături cu caracter didactic, de ficţiuni epice, de învocaţii lirice, gesturi simbolice ritualizate, care poartă, laolaltă, amprenta unei codificări specifice. Toate secvenţele „complexului”, idiferent de tipul de formalizare, îşi corespund, se află în consonanţă. Scoasă din context, secvenţa îşi pierde semnificaţia originară sau dispare cu desăvîrşire. Marea zeiţă a pămîntului, din benefică, devine malefică. Nu este exclus ca în arhaitatea îndepărtată Muma Pădurii să fi fost o divinitate ocrotitoare. Măştile au funcţii psihopompe. Sub chipul lor, astăzi derutant, strămoşii se întorceau în lumea celor vii, în momente de graţie ale anului. Întîlnirile dintre vii şi morţi, pe acest tărîm sunt / erau prilejuri de fast şi de bucurie, pentru că aceştia, „de aici”, recunoşteau printre vizitatori propriile rude, trecute convenţional, „dincolo”. Dar în satul contemporan, spre deosebire de cel de altă dată, masca provoacă fie deriziune, fie înfricoşare. Înseamnă că secvenţa (masca în cazul de faţă), pierzîndu- şi contextul firesc, nu mai înlesneşte întîlnirea reală /iluzorie cu strămoşii. Masca în sine, nu este o naraţiune, un mit, ci o *apariţie.* Ca să fie înţeleasă, nu tebuie inventată o poveste specială. Sensul se dezvăluie de la sine, prin simpla prezenţă, aşa cum icoana în biserică îl face simţit pe Hristos ca Persoană. Apare limpede că

îndepărtarea măştii din „complexul mitologic al morții”, ca şi a oricărei secvențe de tip misteric nu poate duce decît la „neînțelegerea” problemei funerare.

Pe de altă parte, trebuie restaurat şi sensul exact al sintagmei „istorie sacră”, din definiția lui Eliade. Mitul nu trebuie înțeles ca o narațiune profană, adică transpunerea unui comportament ori limbaj gestual în versiune literară şi atîta tot. Nu s- ar deosebi de orice tip de comunicare obişnuită. El este o „istorie sacră” şi simbolică în sensul că adevărurile rostite sunt „întemeietoare”, se bucură de privilegiul „întîietății” (s- au produs *in illo tempore*) şi „unicității” (Kant: *exemplae gratia*). Nu numai gestul se încarcă de sens (dacă îşi găseşte cadrul adecvat, anume ritualul, în desfăşurare vie şi naturală), dar şi *cuvîntul*. Şi el îşi reface puterile ziditoare dacă rostirea are loc în spațiul ritualului şi în secvența adecvată de timp. Eliade relevă posibila resemantizare a mitului cosmogonic în măsura în care lectura lui ar marca începutul unei lucrări de interes general: însemna imitarea prin re- punerea în scenă a unui act primordial şi prestigios, ca o cale mistică de acces spre *illo tempore*, cînd însuşi zeul s- a manifestat prima dată, deci „cu adevărat”, şi cu toată puterea lui creatoare. Aceeaşi iluzie a întoarcerii şi a nostalgiei paradisiace o încerca şi autorul cînd, cum se ştie, se cufunda în lectura unor texte alese (capodopere literare, scrieri religioase consacrate), în momente faste, mai precis întru preîntîmpinarea unor sărbători importante, favorabile resacralizării timpului şi spațiului.

Simbolurile *sacru / profan* întemeiază şi ele realități opozante (şi totdată, conexe): *lumină / întuneric, sus / jos, viață / moarte*. Timpul sacru este adevărat şi viu, ca şi mitul receptat în sens eliadesc de „istorie sacră”. De aici ar trebui să rezulte că *profanul* îşi asumă atributele căderii şi ale morții. Din acest punct avem acces pe terenul unei dialectici mai subtile: nu tot ce înseamnă profan şi moarte intră în contabilitatea agentului negativ. Adesea, profanul intră în relație cu sacrul, cel puțin aşa cum *nu* se raportează la *da*. În cosmogonie, Dumnezeu, înainte de a deveni „cel ce sunt”, pare a „conlucra” cu Diavolul. Pe asemenea căi, negativul (şi moartea) cunoaşte o serie întreagă de înțelesuri, decriptate de Eliade (şi nu numai) în multe dintre lucrările sale. Există o *moarte creatoare*, pusă în relație cu miturile active, resurecționale ale vegetației şi cu familia de arhetipuri, de asemenea „constructive”, din sistemul imaginarului: apa, femeia, şarpele, calul, luna.

Moartea mai poate fi *adevărată* şi *reală*, cînd îndeplineşte un *rost*; spre deosebire de moartea banală, comună. Omul ales, eroul tragic „ştie” să moară, experimentînd propria-i existență dramatică, în sens inițiatic şi în circumstanțe misterice, aşa cum i – a fost dat prin tradiție şi păstorului carpatic. *Adevărată* şi *reală* este „moartea vitează” a soldatului căzut pe cîmpul de luptă, ca şi „moartea glorioasă” a martirului, slujitor lui Iisus Hristos. Falsă este moartea comună, obişnuită, biologică, fără nici o conotație morală. Omul modern şi „liber cugetător” îşi doreşte cu laşitate şi lepădare de sine un subit, o stingere spontană, eventual în somn; călugărul de la schitul de bună tradiție creştină preferă să i se dea, înainte de stingere, un canon de suferință, în speranța că, prin patimi, îşi asugiră apropierea de modelul lui suprem şi unic, Mîntuitorul.

Pe scurt, autorul a avut în atenție un întreg set de teme funerare, pe care nu le- a fixat, însă, într- un scenariu de sine stătător, cum era de dorit, ci le-a găsit loc, totdeauna în mod justificat şi credibil în lucrările de mitologie generală, de pildă în *Făurari şi alchimişti, Naşteri mistice, Tratatul de istorie a religiilor*. Este o pagubă, un cîştig? Greu de spus în ce direcție înclină balanța. Pe de o parte, o carte nu s- a scris. Ea poate fi, cel mult, reconstituită; pe de alta, diversificînd tematica funerară şi făcînd- o să penetreze, cu

direcţie precisă, în compartimente din cărţile deja scrise, s- a pus în evidenţă, din perspectivă modernă şi pluridisciplinară (mitologie, filosofie- ontologie, filologie psihanaliză, antropologie) o întreagă fenomenologie a acestei experienţe fundamentale, moartea. În fapt, au fost depăşite cadrele unei mitologii a morţii, în cazul în care aceasta s- ar fi bazat pe naraţiuni şi aventuri eroice, pe ritualuri consacrate şi mistere trasaînd liniile unui comportament de elevată semnificaţie socio- cosmică.

Cine citeşte *cărţile morţii,* traduse la noi în ultimele decenii, nu- şi poate însuşi o informaţie completă, mai ales că lucrările respective sunt mult diferite ca mentalitate mitică. Le uneşte structura formală, care lasă impresia unui scenariu cultico- misteric. Cu alte cuvinte, predomină aspectul descriptiv împus de ritul respectiv de trecere. Spre exemplu, *Cartea tibetană a morţilor* (pe care Mircea Eliade a prezentat- o cititorului român încă din 1932, în „ Cuvîntul"), cuprinde două categorii de instrucţiuni cu direcţii diferite: una se adresează preotului- guru care îl asistă pe decedat de- a lungul perioadei de timp consacrată trecerii şi care trebuie să ştie cum să utilizeze cartea, să dea sfaturi celui plecat pe calea fără întoarcere. Alte instrucţiuni constituie corpul propriu- zis al textului. Este vorba de sfaturile pe care guru le dă mortului, de la primele simptome ale desprinderii de viaţă, pînă la topirea definitivă în pacea *nirvanei*. Această parte este dominată de o geografie funerară specifică şi de reprezentări fantasmatice, în cel mai autentic imaginar freudian, pe care individul şi le închipuie în legătură cu lumea „de dincolo".

Cartea egipteană a morţilor , şi ea tradusă recent, a fost adusă prima dată la cunoştinţa cititorului român tot de Mircea Eliade, în „Ştiu- tot", din 1925, o publicaţie şcolară de popularizare a ştiinţei. Şi acest text este descriptivist, înfăţişînd itinerariul funerar pe care îl parcurge mortul pînă ajunge în faţa judecătorului divin şi este repartizat, apoi, în lumea paşnică a fericiţilor. Spre deosebire de *Cartea tibetană*, pot fi semnalate unele elemente epice; iar geografia funerară apare mai bine conturată, divinităţile invocate nu sunt simple fantasme ale individului, ci chipuri prestigioase, bine cunoscute în panteonul vechiului Egipt. În *Cartea tibetană* mortul nu are deloc personalitate; el se lasă dirijat, prin cuvinte, de guru; egipteanul are iniţiativă şi intră singur în rol. Cunoaşte traseul, chiar punctele mai dificile şi, la nevoie, îi înşală pe paznici. Se remarcă şi o anume agitaţie sufletească produsă de mulţimea de imnuri, ode şi lamentaţii destinate să –i calmeze pe zeii judecători.

Acestor documente ale morţii li se adaugă încă unul, tot de dată recentă, *Cartea mayaşă a morţilor*. Este vorba de un text destul de restrîns ca întindere, mai curînd un catalog de semne, asemănător ca grafie, scrierii chineze. Ele înfăţişează repere după care se orientează decedatul pornit spre lumea „de dincolo". Situarea semnelor în text nu respectă, după cîte se pare, vreun tip de sintaxă, nici gestual, nici narativ, pentru identificarea vreunui mit, rit, mitologie a morţii. Calitatea neîndoielnică o constituie originalitatea rezultată din caracterul cifrat al limbajului.

Mircea Eliade nu le- a cunoscut, în anii „Criterionului", decît pe pimele două. Cu siguranţă că la vremea respectivă nu avea conturate, nici măcar în linii generale, coordonatele unei mitologii, nicidecum ale „complexului mitologic", în sensul de *ştiinţă a morţii* ori *artă de a muri*. Dar se afla, cu siguranţă, pe urmele a două principii mitice călăuzitoare: *coincidentia oppositorum*, însuşit din scrierile teologului Nicolae Cusanus şi principiul corelativ dintre viaţa plantei- viaţa omului (la noi cîntecul – colind „Viaţa omului, / Floarea cîmpului", de inspiraţie noutestamentară), descoperit în studiile

mitografice ale lui Frazer. *Coincidentia oppositorum* i- a permis să întrevadă unitatea necesară (nu opoziția), dintre Eros şi Thanatos; mai precis, caracterul dramatic al amîndurora. Moartea plantei a fost una dintre marile descoperiri ale lui Mircea Eliade, situată în planul ideilor şi credințelor religioase: nu numai omul moare, dar şi planta, şi piatra, şi metalul, şi scoica, atîta timp cît sunt considerate „sexuate”. Fireşte, este alt tip de moarte, una „asemănătoare”, adică simbolică. Din perspectiva simbolismului, a inițierilor, a aventurilor imaginare, a extazelor, s- a ajuns la un înțeles mai larg al morții: nu angajează numai individul ca individ, ci întreaga existență. Moare toată zidirea, cum relatează legendele potopului, începînd de la sumerieni şi de la indieni; mor culturile, mor limbile, mor popoarele; moare spațiul, moare timpul. În Apocalipsă, timpul devine „mic” şi dispare. Căderea din Paradis este şi ea o moarte (amînată), care priveşte atît individul, cît, mai ales, neamul omenesc.

Eliade s- a gîndit şi la materialul autohton, ca la o posibilă *carte românească a morții*. Căderea în timp a asociat- o cu „teroarea istoriei”, realitate existențială care are pentru români un înțeles profund, dramatic şi „creator”. Moartea simbolică în istorie nu înseamnă închidere. Totdeauna există un loc de trecere, un „pod” peste care se regăseşte încă un tip de existență. Acesta ar fi sensul creației în spirit şi în operă. Ni – l ilustrează păstorul mioritic şi Meşterul de pe Argeş. Aşa cum îl gîndeşte Eliade, în cercetarea ştiințifică sau în scrierile literare, Thanatos se înseninează. El nu mai constituie motiv de nelinişte, de angoasă şi tinde să se asemene cu Eros. Contemplarea acestor simboluri mitice, Eros şi Thanatos, îndelung şi în spirit carpato – tantric, duce sigur la întărirea morală a ființei. De altfel, să se observe că mitologiile de mare tradiție au pus accent mai curînd pe lecția lui Thanatos decît a lui Eros.

Ar trebui să rezulte de aici că omenirea a dorit, de fapt a fost nevoită, să învețe *arta de a muri*. Asta nu se poate deprinde numai din cărțile celor vechi care nu sunt decît nişte modeste călăuze didactice. Ştiința morții, adică modalitatea de a muri „frumos” ca în artă şi „mîndru”, ca în Carpați s- a învățat după lungi experiențe dureroase şi încercări eroice. Se spune: cine se teme, moare urît; cine a înțeles puterea de neclintit a lui Thanatos şi adevărul că nu există altă soluție decît să fie întîmpinat cu calm şi bărbăție, moare „frumos”.

C. **De ce nu a plîns Vitoria Lipan** ?

Iată o întrebare al cărei răspuns ar putea aduce unele lămuriri în problema mioritismului, în ce priveşte „moartea ca aşteptare”. Condiția ar fi ca protagoniştii, Nechifor şi Vitoria Lipan să nu fie decupați din spațiul originar şi formativ al oieritului, cu habitudinile şi prejudecățile (mai ales prejudecățile) specifice. Îi era mai familiară Vitoriei îndepărtata Crimee decît Galațiul, pentru că, în acea direcție, spre răsărit, porneau turmele pe lungile drumuri ale transhumanței, zona fiind intens însămînțată cu numele româneşti ale proprietrailor de turme. Nu se debarasează uşor munteanul de obiceiurile moştenite de acasă, iar dacă porneşte din loc, ia cu el şi muntele. A afirmat- o cu patetism Ion Creangă în *Amintirile* sale şi au dovedit- o practic, pe teren cu documente statistice, echipele sociologice conduse de Anton Golopenția, în timpul celui de al Doilea

Război Mondial, dincolo de Bug şi de Nipru, unde au descoperit mulțime de sate româneşti, cu aşezări şi obiceiuri nealterate. Stă mărturie, printre multe altele, monumentala lucrare, *Românii le Este de Bug*, realizată de Anton Golopenția.

S- a afirmat în critica şi istoria literară că Nechifor Lipan a sfîrşit tragic pentru că şi- a depăşit condiția oierească şi a intrat în lumea intreprinzătorilor comerciali; că Vitoria, femeie bărbată, a exersat stilul polițienesc în aventura ei de urmărire a soțului prăpădit pe drumuri. Sunt invenții, mai curînd, literare, cărora li se poate replica astfel: o lege nescrisă a păstorilor mai de frunte îi încuraja să se întreacă în agonisirea de turme multe şi să petreacă prin sate cu fală, înconjurați de slujitori şi de prieteni, pe care să- i omenească pe la popasuri cu generozitate, de să li se ducă vestea. Nu- i era lui Nechifor Lipan mintea la acumularea de capital, nici măcar în forma lui „primitivă", la „inginerii financiare", cum divaga Paul Georgescu întru – un studiu consacrat problemei. Din contra, arăta dispreț față de gologan, ca să pară în ochii celor din jur „larg la pungă" şi „cu dare de mînă". Era o joacă socială, e drept, riscantă şi păguboasă pe termen lung. La rîndul ei, Vitoria nu încerca meşteşuguri polițieneşti în întîlnirile ei cînd diplomatice, cînd arțăgoase cu partenerii de dialog de prin sate; sau cu oficialitățile interesate de acelaşi caz, cărora reuşea doar să le rețină atenția prin judecățile ei ingenioase şi eficiente, demne, într- adevăr, de resortul inițiaților în probleme avocățeşti. De altă natură era rolul Vitoriei. Ea avea de dus la îndeplinire o lege comîndală dictată de tradiție: să- şi găsească bărbatul şi să- l recupereze ritualistic, pentru a fi integrat în marea comunitate a celor „de aici" şi „de dincolo". Febra pregătirilor de drum şi a popasurilor neliniştitoare stau sub semnul acestei legi.

Cînd Vitoria Lipan a coborît în prăpastie, după fecior şi la semnalele cîinelui, ştia că avea să- l vadă mort, acolo jos, pe Nechifor al ei. L- a strigat pe numele lui de taină, prelung, deplasat ca ton, dar n- a plîns. Se pregătea pentru acest moment. Par să existe mai multe modalități de „a fi gata" să întîmpini nu numai moartea ta, dar şi a altuia „străin" ori a ființei celei mai apropiate. Toate cu înțeles privind stăpînirea de sine a ființei. Aşa ajungem la ideea de *vestire,* de prezență atotstăpînitoare, de apropiere precum şi de însoțire. *Strigă moartea la fereastră* este titlul unui poem al morții din seria cîntecelor funerare prevestitoare. Vitoria a desluşit întîlnirea cu moartea lui Lipan în semne multe şi repetate; iar cine apucă să se abată pe calea înțelegerii acestui limbaj misterios şi incitant, nu mai are oprire şi întoarcere pînă la capătul capătului.

La începutul angajării în seria semnelor prevestitoare, femeia încă se mai simțea cuprinsă de simple bănuieli, aşa că s- a decis, pe moment, pentru o cură psihanalitică de tip maniheic, încercînd să- l împace pe Dumnezeu, dar şi pe Dracul. S- adus mai întîi cu daruri la părintele Daniil Ilieş, „om mare şi plin", care, „în pustia asta de munte", era pentru neştiutorii de carte de pe valea Tazlăului „şi primar şi prefect". Apoi, pe furiş şi pe înnoptate, a deschis uşa şi la baba Maranda. Locuia într- o casă înmiresmată de ierburi şi flori uscate şi – şi aştepta în taină clenții de ocazie. Dar nici unul, nici altul nu i- a dat deslegarea visului care o stăpînea de o bucată de vreme şi aşa cum o băteau gîndurile: „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecînd spre asfințit o revărsare de ape". Calul psihopomp din simbolistica arhetipală, apele învolburate şi despărțitoare de tărîmuri, omul arătîndu- se în chip de „faclă întoarsă" (reprezentare a morții în imaginarul mitologic al vechilor greci); se vede că munteanca îi punea la grea încercare pe depozitarii de cultură din satul său: preotul şi baba. Un îndreptar psihanalitic i- ar fi fost mai de folos. Şi, poate, nici atît. În orice caz, în zona abisală a *eu* – lui se pitea

„un rest” cu neastîmpărate învolburări, menţinînd- o pe femeiea prea intens afectată, în continuă alertă: „Mă gîndesc în fel şi chip şi am un vis, care- mi mănîncă sănătatea şi mă îmbătrîneşte”, se mărturisea feciorului chemat în grabă, că să –i fie de trebuinţă încă nebănuită. „Căci visul meu e semn mai greu”.

Abia în drum spre Dorna îşi dumiri noima impulsului său interior, de a porni în necunoscut cu hotărîre. Era însoţită de negustorul David la care urma să şi poposească peste noapte. Acesta, cu firea lui înţeleaptă şi încercată avea unele temeri în legătură cu îndrăzneala femeii de a porni în crucea iernii pe drumuri singuratece de munte. I s- a replicat fără drept de apel: „Să ştii dumneata că eu am pornit după semne şi porunci. Mai ales dacă- i pierit cată să – l găsesc; căci, viu, se poate întoarce şi singur”. Fraza indică un reper semnificativ în calculele imaginare şi mereu riscante ale Vitoriei. Ea începe să fie indiferentă la sfaturile binevoitoare ale interlocutorilor şi să asculte tot mai intens de vocile interioare, să- l cheme în gînd pe Nechifor- Gheorghiţă, improvizînd „împreună” cîte un crîmpei de dialog. Asta se întîmpla în momentele de singurătate, de criză lăuntrică şi de insomnie:

„- Gheorghiţă, şopti ea asupra vedeniei, să- mi răspunzi dacă eşti cu alta.

Flăcăul se răsuci şi deschise ochii.

- Ai spus ceva, mămucă?
- N- am spus nimic, răspunse ea, cu ochii aţintiţi asupra geamului”.

La plecarea din Călugăreni căpătase convingerea deplină că Lipan- Gheorghiţă al ei murise. Primise, se vede treaba, răspunsurile de trebuinţă la întrebările puse celui dispărut, aşa că dialogurile de taină puteau să înceteze. În mod paradoxal, se simţea mai liniştită, dar şi mai absentă faţă de lumea din jur. Gazdei, jupînul David, îi plăti cuviincios pentru găzduire, ba încă şi ceva pe deasupra. Începuse şi ea să fie mai darnică decît de obicei, însă în chip „de pomenire”.

„În dimineaţa de duminică încălecă trudită şi cu ochii cerniţi. Ascultă privind în altă parte felurite sfaturi ale negustorului. Răsări atentă numai la socoteli şi recomandări de parale.

- Asta- i bine, încuviinţă ea. Să- ţi plătesc pentru găzduire. Să – mi dai mărunţi de cîteva mii, ca să –i am la îndemînă. Nu vreau să se simtă ce am cu mine, ca să nu ispitesc pe nimeni. Dac- ar fi paralele mele, n- aş zice nimica. Mi le ia şi pace bună. Dar îs paralele lui.
- A cui?

Ea răspunse tot din lăuntru, fără vorbe: «A lui Lipan, a mortului», dar răspunse numai pentru sine”.

Punea întrebări numai la nevoie, cu intenţia de a reconstitui drumul pe unde a trecut „cel cu căciula brumărie” şi pentru a descoperi locul unde s- a săvîrşit fapta rea. Altceva nu- i mai făcea trebuinţă pe lumea asta.

Se dovedeşte încet, dar sigur, că Vitoria Lipan deţinea un meşteşug excelent de prelucrare a informaţiei culeasă din dreapta şi din stînga, din cer şi de pe pămînt, pusă în ecuaţie numai după priceperea ei. Imagini difuze la origine, derutante altele, căpătau lămurire şi chip pe parcurs. Interogările obsesive, şoaptele mîngîioase, admonestările blînde, iertările, toate în regimul exorcizării, cum nici pe departe nu se pricepea baba Maranda, o conduceau pe calea cea bună, aşa cum Maica Bătrînă din balada de curte feudală îşi descoperea fiul părăsit pe cîmpul de luptă doar smulgînd firul din caerul de

lînă şi interogînd paserile cerului. La Vitoria, cuvintele deveneau lucruri, îi măsurau paşii: „Vitoria clipi din ochi asupra unui întuneric care- i izbucni înăuntru. Domnu Iorgu Vasiliu îşi repetă afirmarea. Ca şi cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu aşteptînd şi cugetînd. Acuma vedea adevărat şi bine că vîntul a contenit. Căzuse jos în vale, şi amuţise şi el. Semnul era vădit. Mai înainte nu putea trece. Trebuie să se întoarcă îndărăt. Nu avea în ea nici cea mai mică îndoială, că între cei doi, Nechifor nu se afla. Pîn – aici nu ajunse, nici nu se mai găsea nimic viu din el". Este limpede. După acest pasaj, femeia se simţea pregătită să întîmpine moartea bărbatului ei, cu tristeţe şi cu împăcare. Moartea avea izbînda. Încă nu şi baltagul răzbunător.

Paralel cu substituirea şi cu rularea semnelor, se produc modificări comportamentale aproape pînă la nerecunoaşterea femeii. Primele se resimt tot în zilele frisonante ale pregătirilor, sub teroarea visului. Femeia are puseuri de arţag din senin, de pildă, faţă de Minodora; sau îi suspectează pe cei din apropiere, indiferent de intenţiile lor binevoitoare. Gheorghiţă încearcă s- o supravegheze cu interes. Deocamdată nu- şi poate explica toate gesturile anapoda. Oricum, mai era vreme pînă a nu o mai bănui de ciudăţenii şi de subînţelesuri. Scrie Sadoveanu: „Gheorghiţă urmărea cu mare luare – aminte toate vorbele şi purtările maică- si. Îi plăcea dar se mira". Era deajuns doar să- l privească şi ea îi ghicea, chiar comanda gîndurile feciorului: «Mama asta trebuie să fie fărmăcătoare: cunoaşte gîndul omului...», cugetă cu mirare Gheorghiţă".

Uneori este incomodă, dacă nu răutăcioasă cu cei din jur. După o scurtă şi utilă discuţie cu un slujbaş de primărie de la Dorna, munteanca pare din nou stăpînită de un sindrom psihic, aş zice, sau de iluminare interioară, aş rezice, astfel că replica ei, redusă la gesturi fără cuvinte, contrariază evident pe cei doi martori: *Gheorghiţă „...* pricepea ce vrea să spuie slujbaşul. I se părea că maică- sa nu pricepe. Nu îndrăznea să se amestece şi să lămurească. Dar deodată, privind pieziş la ochii ei, avu înţelegerea că ea de mult bănuieşte toate. Nu numai bănuieşte, ci ştie tot". *Slujbaşul*: „Cu mirare, bătrînul o văzu zîmbind. Nu înţelegea ce gînd are". Sau: „ – Da, mă rog, hm! Făcu bătrînul rămînînd singur, ca să se minuneze şi mai mult de asemenea muiere ciudată".

Retragerea în sine o singularizează pe Vitoria Lipan; pentru că a preferat să- şi construiască existenţa, voluntar, numai pe o singură linie directoare, aceea dictată de îndeplinirea poruncii, venită din adîncurile subconştientului şi ale tradiţiei culturale. Vom vedea că se suprapun şi altele, dar în chip voalat şi cu accente ludice. Rămînînd la aspectul unic şi de bază, întemeiat pe porunca testamentară, Vitoria Lipan îşi însuşeşte tot mai mult vestimentaţia sufletească a Maicii Bătrîne. Şi ea îşi caută de zor fiinţa mult iubită, şi ea aleargă zbuciumată pe căi „necunoscute" şi uneori pustii, şi ea rosteşte în stînga şi- n dreapta cuvinte întrebătoare: „... dacă mi- aţi văzut, / De mi- aţi cunoscut", trecînd prin sate un oier falnic şi ortoman, „cel cu căciula brumărie". Vitoria tinde spre starea de arhetip, de fiinţă chtoniană. Numai aceasta, în chip de Mutter Erde, se arată neîntrecută acaparatoare, nu osteneşte să- şi apere cu străşnicie şi să – şi recupereze inventarul bărbătesc, drept proprietate absolută. Ea posedă nesecate resurse de energie s- o regăsească dacă este pierdută, s- o aducă la viaţă. Bătrîna din baladă cunoaşte virtuţile plantelor, îşi pune oricînd masca de vrăjitoare, se metamorfozează în pasăre. Şi Gheorghiţă o bănuieşte pe maică – sa de virtuţi magice; şi de ce nu, aşa adăuga eu, ca în anumite momente „s- o vezi" pe Vitoria, în împrejurări mai stresante, metamorfozată în „corboaică neagră". Fireşte, este vorba de jocuri ficţionale, mai mult sau mai puţin accentuare. Nu pierdem din vedere faptul că ne situam pe linia discursului critic, în

marginile adevărului şi atîta cît permite realitatea textului. Mai ales că personajele din *Baltagul* nu- şi pierd stăpînirea de sine ca să fie suspectate de tulburări peste măsură. Vitoria este, în fapt, o fire puternică şi echilibrată, avînd tăria să se conformeze regulilor morale, ale disciplinei rituale şi ale bunului simţ. De aceea ne apare perfect credibilă.

Una dintre liniile de discurs, prin excelenţă interior de data aceasta, are ca suport material scene din viaţa sentimentală petrecute de Vitoria cu dragul ei de Nechifor-Gheorghiţă. Se întîmpla ca femeia, cuprinsă ea însăşi de îndoieli şi de patimă, să sară ca o corboaică în apărarea bărbatului, la unele cuvinte spuse în doi peri, de unul şi de altul, în legătură cu călătoriile prea libere ale prea vestitului proprietar de oi. Iată un fragment de dialog unde un interlocutor încearcă o explicaţie mai uşuratecă în ceea ce- l priveşte pe Nechifor Lipan cel dispărut:

„ - Poate- i la iernat cu oile.

- De ce nu mi- a trimis răvaş? De ce nu mi- a venit nici un fel de ştire? Strigă cu năduf munteanca
- Eu de unde pot şti? Eu nu sunt vinovat cu nimica, zise neamţul ridicîndu- şi în laturi palmele. Eu cred aşa că, dacă nu i s- a întîmplat ceva neplăcut, se întoarce el singur acasă. Vitoria holbă ochii răi". Munteanca încă se mai cumpenea între frica de moarte şi gelozia feminină, între a „i se fi întîmplat ceva neplăcut" şi între „s- o întoarce el singur acasă". Ultima sintagmă, cu aluzie la crailîcurile lui Nechifor, o făcea să scapere scîntei, să se schimbe în corboaică neagră. În fond, chiar simpla aluzie presupunea vestirea unei morţi. Sau în altă parte:

„ – Vra să zică ţi- i soţ?

- Da, mi- i soţ.
- Ş- acuma umbli după dînsul?
- Ce să fac? Dacă nu umblă el după mine, umblu eu după dînsul.
- Caută- l bine unde va fi făcut un popas mai lung... zîmbi crîşmarul. Vitoria dădu din cap c – o părere de zîmbet. Îşi înăbuşi o înţepătură duşmănoasă. Întoarse fruntea şi- şi căută în sîn naframa, ca s- o dezlege şi să plătească vinul.

După ce încălecară, Gheorghiţă salută pe crîşmar:

- Rămîi sănătos, domnu Macovei, şi noroc bun!
- Mergeţi sănătoşi. Să găsiţi paguba.!
- Acuma şi tu, bombăni femeia către flăcău. De unde ştii că- l cheamă Macovei?
- Cum să nu ştiu, dacă aşa- i scris pe firmă, deasupra uşii? Dumitru Macovei.
- Văd că toţi sunteţi cu cap şi cu învăţătură. Numai eu îs o proastă.

Flăcăul tăcu. Uneori îi era lehamite să se mai uite la obrazul maică- sa". Într- adevăr, femeia lui Nechifor- Gheorghiţă se arăta bombănitoare şi rea „la vedere". Dar asta pe- o anumită linie de portret, destinată să schiţeze o latură a personalităţii sale.

Mai poate fi identificat în masa romanescă un registru de reprezentări care actualizeată scene intime, familiale, la comanda lui Eros. Se vede treaba că partenerii, Vitoria şi Gheorghiţă, constituiau un cuplu ideal, anagajîndu- se cu toată fiinţa unul pentru altul, fiecare ţinîndu- l sub adevărată teroare pe celălalt, fapt caracteristic unor firi puternice, capabile de maximă dăruire. Memorialul durerilor erotice este alimentat, în preludiu, de vorbe aprige şi acuzatoare. Dar după fiecare scenă furtunoasă se simţeau şi mai întăriţi în unire:

„ – Iar se oţărăsc în tine cei şapte draci! Îi zicea rîzînd Nechifor şi- şi mîngîia mustaţa groasă adusă a oală. La mustaţa aceea neagră şi la ochii aceia cu sprincene aplecate şi la

toată înfățișarea lui îndesată şi spătoasă, Vitoria se uita ascuțit şi cu îndîrjire, căci era dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani. Aşa- i fusese drag în tinereță Lipan, aşa- i era drag ş- acuma, cînd aveau copii mari cît dînşii. Fiind ea aşa de aprigă şi îndîrjită, Lipan socotea numaidecît că a venit vremea să- i scoată unii din demonii care o stăpîneau. Pentru asta întrebuința două măistrii puțin deosebite una de alta. Cea dintîi se chema bătaie, iar a doua o bătaie ca aceea ori o mamă de bătaie. Muierea îndura fără să crîcnească puterea omului ei şi rămînea neînduplecată, cu dracii care- i avea; iar Nechifor Lipan îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale. Pe urmă lumea li se părea prea bună şi uşoară, după rînduiala lui Dumnezeu din povestea baciului care fusese jidov". Aşa era rînduiala, ea să îndure „puterea omului ei", el să se umilească de propria- i slăbiciune. Eros, cealaltă față a lui Thanatos, găsea calea de împăcare pentru amîndoi.

Aceeaşi scenă se repeta pe parcurs, în stări de vis ori de veghe. Vitoria trăia mai mult în sine, cu amintirile, decît la suprafața vieții concrete:

„Se împlinesc nouă ani la Sfîntul Gheorghe de cînd a sărit ca o caie asupra lui, să- i vîre cărgile în ochi şi sub bărbie. El o dădea încet la o parte cu brațul şi rîdea. Ea s- a înverşunat mai tare, pomenindu- i de – o rea şi de- o slută de la gura Tarcăului. «Acolo- ți faci popasurile şi – ți cheltuieşti averea», îl împunegea ea cu vorbe îndesate, şi iar îşi răşchira cărgile. Atuncea el întîi a lovit- o. Pe urmă a cuprins - o la piept şi a strîns- o peste brațe. Ea a tăcut deodată, ca şi cum ar fi murit. I s- a lipit cu fruntea subsuoară. A aşteptat desmierdările ca o ticăloasă. Acu şapte ani a lovit- o pentru alta. Într- un an au fost ochi negri: într- altul nişte ochi albaştri de nemțoaică. Înțelegea ea într- o privință că, pentru un bărbat ca dînsul, acelea- s petreceri cum bei un pahar de vin, ori cum rupi o creangă. Ea era deasupra tuturora; avea într- însa o putere ş- o taină, pe care Lipan nu era în stare să le deslege. Venea la dînsa ca la apa cea bună". Iată gîndire de Mutter Erde autentică. Dar cînd se învăluia în aceste amintiri amețitoare, Vitoria se afla la capătul puterilor şi în pragul descoperirii celei mai dureroase. Aşa că îşi dorea o ultimă împăcare: „Îl mai chemă odată cu toată ființa, iertîndu- l pentru orice, şi Nechifor Lipan nu- i răspunse".

Partea cea mai spectaculoasă, însă, este jucată la vedere. Unele laturi ale caracterului voluntar țin de autoritatea gospodărească a Vitoriei, cum rezultă din relațiile de familie (scenele cu Mitrea şi Minodora) şi cu sătenii (preorul, cîrciumarul, baba vrăjitoare). O putem recunoaşte în formule paremiologice de tipul: „Femeia bună e plug de aur la casa omului"; „Femeia vede chiar unde bărbatul abia zăreşte""; „Femeia cinstită e coroana bărbatului"; „Femeia harnică ține casa cu fusul". Alte aspecte caracterologice se dezvăluie pe parcurs, în miezul întîmplărilor curente. O probă este afacerea cu negustorul David. Ca să intre în rol, acesta mărturiseşte că a făcut multe tranzacții cu Nechifor Lipan. Uneori a cîştigat, alteori a pierdut. „Atuncea nu eşti bun negustor", a urmat replica înțepată a femeii. Ea gîndea, aici, după datină: negustorul să cîştige, agricultorul să se bucure de recoltă bună, iar păstorul să- şi sporească turmele. Dar, de data aceasta, munteanca se lua la întrecere cu un negustor experimentat, aşa că el se vedea nevoit să mărturisească: „Să- ți spun ceva, domnu Iordan, şopti el venind aproape, lîngă umărul crîşmarului, şi închizînd ochiul drept: dacă n- aş fi ovrei şi însurat, şi munteanca asta n- ar avea soț, într- o săptămînă aş face nunta. M- ar cununa părintele Daniil".

Greul pentru nevasta lui Nechifor Lipan începe din momentul cînd trebuie să iasă în lume: nu la modul particular, prilejuit de popasul la un han oarecare sau de vreo petiție ce trebuie înmînată funcționarului de resort. În asemenea situații nu se vedea îngrădită să- şi

arate necazul şi durerea. Dar ea trebuie se întîmpine grupuri mari de oameni în mişcare, cuprinşi de stări sufleteşti variabile, total opuse celor proprii. Admirabil e faptul că are puterea să se împartă, adică eul ei se scindează, fireşte, cu efort dramatic, în aşa fel încît o parte o păstrează pentru sine ca pe o comoară ce nu trebuie atinsă; pe cealaltă o arată deschisă, la vedere, răspunzînd cu generozitate la toate solicitările din jur. Este un joc greu, pe care Vitoria îl execută cu măsură impecabilă, ca şi cum s- ar lua, fără s- o mărturisească, la întrecere cu însuşi Nechifor Lipan, cel care participase adesea la momente însufleţite de viaţă ale semenilor. Tocmai în acest sens Mihail Sadoveanu are grijă să- şi avertizeze cititorul: „Locuitorii aceştia de sub brad sunt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea şi răbdători în suferinţi, ca şi- n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi- n arşiţile lor de cuptor, plăcîndu- le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii...”. Nu era în firea Vitoriei să- şi arate altă faţă decît aceea potrivită cu bucuriile lor. Cele ale lumii „de aici” i se orînduiau după tipic, parcă, uşor de înţeles:

„La Borca a căzut într- o cumătrie. Le- au ieşit în cale oameni, au apucat de căpestre caii şi i- au abătut într- o ogradă. Erau aprinşi la obraz şi aveau plăcere să cinstească pe drumeţi şi să- i ospăteze. Vitoria a trebuit să se supuie, să descalece, să intre la lehuză şi să- i puie rodin sub pernă un coştei de bucăţele de zahăr şi pe fruntea creştinului celui nou o hîrtie de douăzeci de lei. S- a închinat cu paharul de băutură către nînaşi, a sărutat mîna preotului, ş- a arătat tuturor celor care vreau s- o asculte că are năcaz c- o datorie de bani la Dorna”. Despre sine a spus o vorbă meşteşugită, ca să nu afecteze adunarea.

„La Crucea a dat de nună. Fugeau săniile cu nuntaşii pe gheaţa Bistriţei. Mireasa şi druştele cu capetele înflorite; nevestele numai în catrinţi şi bondiţi. Bărbaţii împuşcau cu pistoalele asupra brazilor, ca să sperie şi s- alunge mai degrabă iarna. Cum au văzut oameni străini pe drumul de sus, vorniceii au pus pinteni şi le- au ieşit înainte cu năfrămile de la urechile cailor fîlfîind. Au întins plosca ş- au ridicat pistoalele. Ori beau în cinstea feciorului de împărat şi a slăvitei doamne mirese, ori îi omoară acolo pe loc”. Vitoria nu se dă în lături să participe la veselia generală, ba face faţă nesperat de bine, cu firea ei mobilă şi cu prezenţa de spirit de bună calitate. Nu- i scapă nici prilejul de a schimba partitura, în ton de maică bătrînă: „Mie numai să- mi spuneţi, dacă puteţi, cine - a văzut un om de la noi călare pe- un cal negru ţintat în frunte şi – n cap cu căciulă brumărie”.

Ce urmează, în serie etnografică, după botez şi nuntă? Moartea. Spre întîlnire cu ea se îndrepta Vitoria Lipan; mai precis, cu una dintre ele. Traseul străbătut pînă aici, marcat de cele două rituri fundamentale „de trecere”, şi aşezate iscusit de Sadoveanu de – a curmezişul drumului, ne- o arată pe femeie preocupată pînă la obsesie de dezlegarea visului premonitor, cu elementele orientative furnizate numai şi numai de tradiţia folclorică. Dispoziţia temperamentală atribuită stilului poliţienesc de către critica literară este decisiv acaparată de legea de fier a poruncii venite peste fire şi doar ei încredinţate. Astfel că nimic nu îndreptăţeşte să se spună că *Baltagul* ar fi un roman poliţienesc iar Nechifor Lipan un negustor de turme. Sigur, un *roman etnografic*, neasemuită capodoperă a genului.

Rămîne s- o surprindem pe Vitoria în clipa cea mai grea: întîlnirea cu moartea, pe care o întrezărea de la distanţă, i se vestea prin semne. Proba decisivă ar fi dacă a plîns sau nu, dacă s- a văitat ca o „ticăloasă”, cum ar spune autorul, dînd dovadă de frică şi de slăbiciune, ca orice om obişnuit. Dacă o urmărim numai pe firul acestui scenariu, începînd cu momentele iniţiatoare şi confuze, femeia a plîns cu mare durere şi chiar în

văzul lumii. Pe măsura înțelegerii dramei şi apropierii de capătul drumului Vitoria se fortifica sufleteşte, reuşind să înfrîngă frica umilitoare. În clipa finală munteanca n- a plîns. Prin acest test ea putea să se alăture, fie şi ca spectator, dar purtînd copleşitoarea sarcină emoțională, celorlalți doi, aflați deja în totalitate în rol, Nechifor Lipan şi Păstorul din oralitate. *Mioritismul* ca mod de existență, altfel spus, ca întîmpinare a morții cu înțelepciune, înțelegere şi eliberare de frică, îi uneşte pe toți trei.

C A P. IV
MIT şi LITERATURĂ

A. A doua tinerețe a Mioriței

Două au fost motivele care l- au făcut pe Vasile Alecsandri să se lase atras de poezia folclorică. Fiind invocate, prea adesea, în decursul timpurilor, într- o retorică aprinsă şi în conformitate cu „originalul”, se cuvine a fi reluate pentru înțelesul tuturor şi cu nota necesară de surdinizare. Intra în rol istoria mare a fiecărei națiuni europene în parte, cultura savantă îşi revizuia, în vederea unui parcurs în perspectivă, resursele interne, aşa că proiectele generoase ale înaintaşilor nu trebuie nici banalizate, fără voie, prin sufocante repetiții mimetice, nici deturnate, cu insinuări neapărat malițioase, de la rosturile lor inițiale şi fireşti. Este vorba, înainte de toate, de cota de participare, cu entuziasm, a generației poetului la ceea ce s- a numit, pe drept cuvînt, mişcarea romantică, o „maladie” a epocii, care s- a întins peste toată Europa civilizată a vremii, ca o vîlvătaie. Dar o maladie creatoare, eroică. Acelaşi discurs se auzea rostit cu patos pe străzile marilor capitale, ca şi de la înălținea catedrelor universitare; din Alpi în Pirinei, din Carpați în Sicilia. Balcanii încă aşteptau cuprinşi de frisoanele europenizării, ca şi zonele mai îndepărtate, ce se prelungeau pînă la San Marino şi Olimp. Numele lui Vico şi Herder deveniseră sacre pentru apologeții imaginarului romantic, aceştia proiectînd începuturile tuturor popoarelor, fără discriminare, în „trecutul îndepărtat”, în vecinătatea eroilor mitici şi a zeilor. Romantismul reprezenta a treia mare tentativă a Europei, încă nestăpînită de patimi politice înjositoare şi de mafii financiare, de a realiza o familie într-adevăr „unită”, pe temeiuri idealiste şi sufleteşti; şi se asocia celorlalte momente glorioase şi integratoare, de fond şi de stil de viață: Renaşterea şi Luminismul. Cărturarii nordici, în frunte cu Goethe, scăpaseră de obsesia wikingilor şi a brunhildelor, descopereau cu emoție şi complexe de inferioritate (a se vedea povestea întîlnirilor marelui weimarian cu M- me de Staël, relatată de Fr. Schiller) luminile oraşelor italiene, pe unde trecuseră, cu multe decenii în urmă, familii de domnitori şi de cărturari valahi, uneori cu dezinvoltură, ca la ei acasă: movileşti, cantacuzini, cantemiri, brîncoveni.

În ce- l priveşte pe Alecsandri, nu cred că trebuie să perseverăm în a- l privi jucînd pe o singură carte. E drept, îşi punea masca, după gustul saloanelor, să arate „vesel şi ferice”. Dar omul îşi purta, totodată, întristările şi dramele. Îl cuprindeau la masa de scris şi nu erau nici pe departe superficiale, accidentale. Ar fi o nebunie „şi tristă şi goală”, o

simplificare de neiertat dacă am crede că veselia şi satira duc bună casă, că spiritul comic nu este cealaltă faţă a tragicului. Poetul era capabil a se situa în largi registre ale existentului, de la Rodica la Maica Bătrînă, de la Chirița la Ovidiu; versifica „uşor”, în forme folclorice, dar nu se dădea în lături să experimenteze structuri metrice ample în legende istorice, în pasteluri, în drame. Altfel spus, atracția către poezia şi către destinul artistic al anonimului (căci de *atracție* vorbim, organică, necesară), nu se datorează numai năvalei de inspirație romantică. Am în vedere nu numai „cazul Alecsandri”; pot fi citate multe alte nume prestigioase de la noi, care au văzut în creația folclorică o cale spre marea cultură, fie că au dat publicității culegeri de teren, fie că le- au păstrat pentru sertar, pentru șantierul propriu de lucru.

Nimic de zis, entuziasmul romantic a lucrat intens şi benefic în inima lui exaltată şi generoasă, dar nu pentru a se risipi în inutilități şi orgolii de sine, ci pentru a se bucura împreună cu semenii de valorile morale pe care le descoperea în ființa etnicului românesc, alături de popoarele din belşug înzestrate şi lăsate de Dumnezeu pe pămînt. Stă mărturie, printre multe altele, o minunată scrisoare către prietenul său A. Hurmuzachi, celebrul cărturar cernăuțean, din partea de Bucovină astăzi sub ocupație, ca urmare a unei incredibile trădări naționale de ultimă oră, postdecembristă şi neocomunistă.

„Iubite amice,

În trecerea mea prin Bucovina, am petrecut cu tine cîteva zile, de a căror plăcere îmi aduc adesea aminte. Multe am vorbit noi atunci despre aceste frumoase părți ale Evropei, care se numesc Țările Româneşti şi despre poporul frumos ce locuieşte în sînul lor. Aprinşi amîndoi de o nobilă exaltare, deşi poate cam părtinitoare, am declarat într- o unire că patria noastră e cea ma drăgălaşă țară din lume, şi neamul românesc unul dintre neamurile cele mai înzăstrate în daruri sufleteşti.

Ce puternice simțiri se deşteptaseră atunci în noi, la dulcele şi sfînt nume de patrie! Ce entuziasm măreț ne cuprinsese la falnicul nume de român! Cît eram de veseli, cît eram de fericiți atunci! Îți aduci şi tu aminte? (100.

Este, în fapt, începutul articolului *Românii şi poezia lor*. A apărut inițial sub formă de scrisoare şi dat prima dată publicității în revista „Bucovina”, redactată de Frații Hurmuzachi la Cernăuți, într- un serial de cinci numere pe anii 1849 – 1850, cu numai doi ani înaintea apariției volumului *Poezii populare. Balade sau Cîntece bătrîneşti* (1852 – 1853). Scrisoarea – articol a trezit satisfacție în redacție, care a dorit să adreseze publicului şi autorului, deopotrivă, cîtva cuvinte din partea sa:

„Cu deosebită plăcere împărtăşim cititorilor noştri acest articol cu care suntem datori penei măiestoase a unui bărbat pe care noi ne ținem din fericire a- l numi între amicii noştri, şi pe care nația română de mult îl prețuieşte ca pe unul dintre cei mai geniali poeți ai săi. Acest articol este comentariul unei culegeri de poezii populare, pe care D- lui binevoi a promite gazetei noastre, şi din care numărul viitor al „Bucovinei” va aduce o probă înălțătoare. Deschizîndu- ne un aşa însemnat tezaur de poezie cu totul originală şi populară, D- lui şi- au dobîndit un nou drept la recunoştința nației pentru o aşa îmbogățire a literaturii naționale. Noi din parte- ne mulțămindu- i pentru onorătoarea şi mult prețuita conlucrare a D – sale, ne bucurăm a aduce aici frumosului geniu poetic şi zelului național al D – sale un public omagiu”(101.

Să reținem că celebra publicație cernăuțeană, „Bucovina”, era cea mai importantă şi audiată de toată românimea dela Est de Carpați, de la Milcov la Ceremuş şi nu numai. Iaşul lui V. Alecsandri şi Alexandru I. Cuza, Mînjina lui C. Negri, Cernăuțiul Fraților

Hurmuzachi, Bucureştiul lui Ion Ghica erau locurile de întîlnire ale unioniştilor, făuritorii de drept şi de fapt ai României moderne. În 1774, cînd Bucovina a fost prima dată „ruptă de la Ţara Moldovei" şi alipită Imperiului austriac, ponderea demografică o deţineau românii, 85 la sută, în vreme ce procentajul ucrainean era aproape inexistent. Oricum, statistica lui Rumeanţev din 1772, cu doar doi ani înaintea raptului, nu consemnează nici un rutean la Hotin, Herţa, Cernăuţi.

Aşadar, Vasile Alecsandri, culegătorul de folclor, a ştiut să pună colecţia în circulaţie realizată, cu scopuri culturale, după cerinţele momentului, aşa cum făceau şi colegii săi de generaţie, polonezi, sîrbi, greci. Volumul a fost tradus în limbi de circulaţie europeană, italiană, engleză, franceză, germană pentru uzul cărturarilor; i – a înlesnit poetului intrarea în mari cancelarii diplomatice, ca reprezentant al ţării sale dar şi al românismului. Imaginea Ţării a avut de cîştigat în Occident pe această cale. Însă latura diplomatico- politică ţinînd de biografia cărţii, mai puţin de conţinutul ei ideatic, aşa cum se cuvine unui autentic fapt de cultură, a intrat în memoria pasivă. Astăzi, greu îşi poate cineva imagina că tînărul poet dobîndea remarcabile succese diplomatice, reprezentîndu-i pe români la curtea contelui de Cavour ori a lui Napoleon al III- lea prin volumul de poezii folclorice pe care îl oferea cu fală şi eleganţă, în chip de „carte de vizită". Se lua cunoştinţă, uneori pentru „prima dată" de existenţa unui popor situat la Dunăre, de origine latină, deci „nobilă", a cărei literatură autohtonă şi milenară putea fi comparabilă ca valoare, potrivit retoricii curente, cu a oricărui mare scriitor universal.

Dacă este să luăm în discuţie munca de culegere propriu- zisă, şi aici se cuvine a fi făcută o necesară distincţie: în ce măsură poetul - culegător a respectat normele ştiinţifice (dar, despre care, profesioniştii încă nu se pronunţaseră); sau / şi dacă se justifică interesul prioritar, adesea mărturisit, pentru latura dominant – artistică a invenţiei. Pînă la urmă se poate conveni că ambele aspecte merită atenţie, cu condiţia să ţinem seama de împrejurările specifice şi pentru stimularea creaţiei savante şi pentru ştiinţa etnografică abia în curs de afirmare. Altfel intrăm, poate fără voie, în rîndurile denigratorilor care s-au ivit cu diverse pretexte, mai mult sau mai puţin demne de luat în seamă. Citabil este acel Mauriciu Schwarzfeld, de la revista „Contemporanul", cu al său titlu incriminator , din care nu lipseşte sintagma persiflantă „meşterul drege – strică", expresie intrată cu prea multă uşurinţă în presa de scandal. Se dorea eliminarea volumului, emblemă a unei generaţii, însă de pe poziţii destul de şubrede. Mai întîi pentru că publicistul de la „Contemporanul" nu avea nici o competenţă; ieşise din neant. În al doilea rînd, se pleda în favoarea culegerii lui Mihai Canianu (pseudonimul lui Cahana), *Doine culese şi publicate întocmai cum se zic*; deci nu „îndreptate", nici „culese şi corese", cum se obişnuia în epocă şi printre creatori (Alecsandri) şi printre culegătorii profesionişti(S. Fl. Marian). Dar sintagma din titlu „întocmai cum se zic" era polemică şi de reclamă. S- a dovedit ulterior, tot polemic: volumul amatorului Mihai Canianu era, de fapt, o contrafacere. A şi fost dat uitării.

Vasile Alecsandri a fost pasionat de poezia populară nu ca simplu amator, adică într-un sens care să vizeze grabă, superficialitate, uşurătatea în munca de culegere şi valorificare, pentru sine şi pentru alţii, a textelor orale. La data respectivă, metoda curentă în „ştiinţă" era aceea a „reconstituirilor". S- a mai spus în legătură cu el: „Metoda reconstituirii versurilor n- a fost cîtuşi de puţin ceea ce se numeşte astăzi o «falsificare», dimpotrivă, ea a pretins că e ştiinţifică, singura îndreptăţită a fi aplicată în colecţiile de folclor" (102. În accepţiunea patruzecioptiştilor, în general, inclusiv a lui Vasile

Alecsandri, operațiunea de „reconstituire” era asociată înainte de toate artei şi inspirației (asemenea divinației) şi în ultimul rînd ştiinței. Termenii tehnici încă nu căpătaseră rigoarea pozitivistă pe care urma să le- o asigure filosofii Condorcet şi August Comte. Aşadar, se considera că nu oricine are competența să pătrundă tainele trecutului, nici chiar istoricul cel mai bine pregătit, bazat pe documentație sigură. Competențele erau ierarhizate după o logică a ilogicului. Poetul era un privilegiat. El se bucura de înzestrarea suprafirească de a tălmăci tainele trecutului, ca ales al muzelor, doar contemplînd frînturile de documente care ne- au parvenit din negura vremurilor. Ideile se cunosc, nu de la Platon, ci din *Ştiința nouă* a lui Giambatistta Vico. Încă se credea că primii istorici au fost poeții. Ei au cîntat fapte eroice şi divine, începînd cu vremurile mitice. Saga lor s-a imprimat în memoria colectivă, timpul a deteriorat- o, aşa că tot poeților le revine nobila misiune să- i dea glas în modernitate, restaurînd- o sub semnul inspirației. Istoria devine cîntec şi ştiință ezoterică. În asemenea manieră începe şi Alecu Russo articolul *Poezia poporală*: „Datinile, poveştile, muzica şi poezia sunt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat”(103. Cum „arhiva” există, transmisă mistic peste veacuri, în forme mai mult sau mai puțin coerente, nu rămîne decît să fie „cercetată” de către oameni inspirați, pentru „reconstituirea” şi înțelegerea timpurilor trecute.

Pe acest fond sentimental, deloc pozitivist, se proiecta imaginea culegătorului de documente ale oralității, după tradiția fantezistă (dar bine articulată „ştiințific”) a autorului italian. Culegătorul de folclor, neapărat poet, avea datoria să îndepărteze acele elemente de compoziție bănuite că ar purta urme mai noi de cultură şi de civilizație. Era o muncă extrem de migăloasă şi nu oricine se încumeta să – şi asume răspunderea de identificare şi de decriptare a semnelor venite de peste veac. Cuvintele *tradiție, trecut, istorie, moştenire* căpătau sensuri încărcate de respect şi de religiozitate. Veneau din mit iar mitul se asocia cu literatura, mai precis, cu poezia. Privită ca document, poezia folclorică se apropia mai mult de mit decît de literatură. Lui Vasile Alecsandri îi plăcea să compare opera culegătorului cu aceea a bijutierului care îndepărtează impuritățile de pe suprafața pieselor rare, dîndu- le strălucire naturală. Faptul ar trebui să ne conducă la ideea că intervențiile (în ce- l priveşte în mod special) nu vizau decît laturile formale, de obicei lexicale, lăsîndu – se nealterată structura artistică şi fondul emoțional; ele încă erau considerate a fi contribuția vie a creatorilor de geniu care au viețuit în timpuri imemoriale. Se căutau sensurile ascunse ale termenilor, ca în magie şi, probabil, omul romantic avea motive să persevereze în restaurarea valorilor. Tocmai în acea vreme valorile fundamentale, de tip calitativ: adevărul, binele, frumosul treceau printr- o îngrijorătoare deteriorare. Cartea lui Rosenkranz, *Estetica urîtului* era deja bine cunoscută intelectualității europene.

Pe de altă parte, Jules Michelet scria admirativ în *Légendes démocratiques* despre balada românească, *Mihu Copilul*, cunoscută din colecția lui Alecsandri, în varianta franceză: „Rien de plus naïf et rien de plus grand”; un oximoron drag romanticilor, arătîndu- li- se că *naivul*, înțeles ca tip de comportament socio- uman se bucura de mare prețuire. De altfel, *naivul* trecea drept o componentă caracteriologică a geniului. Cu timpul a căpătat un înțeles peiorativ. De aceea, cînd spunem că Vasile Alecsandri acorda credit maxim poeziei populare, printre altele, şi pentru „naivitatea” ei, trebuie neapărat restaurată semnificația, de atunci, a termenului. Mi se pare curioasă o propoziție ca următoarea, aparținînd aceluiaşi Ovidiu Bârlea, cu referire la balada folclorică: „...

romanticii au îndrigit- o pentru aerul ei vetust, pentru ecourile lumii feudale pe care le transmiteau cu candoarea naivității populare”(104.

Poziția istoristă de tip patruzecioptist, nicidecum „desuet”, poate fi privită astăzi cu ochi critic, mai bine – zis în spiritul devenirii, al hemeneuticii. Romantică prin esență, ea îndrepta atenția spre folclorul trecutului. Europa intelectuală şi modernă a gîndit aşa. Aici era o atitudine, nu o greşală, cum s- a grăbit să susțină folclorisitca „ştiințifică”; nu izolare, în vremurile nebuloase ale trecutului, ci înțelegerea unui mental specific şi, mai ales, frumuseților poetice. În exces de zel, uneori, dar numai uneori, Alecsandri nu s- a mărginit doar să „şlefuiască”, să facă „îndreptări” lexicale. A modificat unele texte, pe altele, după cîte se pare, le- a inventat. S- a străduit, însă, să respecte specificul poetic, şi mai totdeauna operația i- a reuşit. Oricîte încercări s- ar face, nu se poate distinge cu uşurință, cum s- ar crede, lucrul anonimului de al „bardului” de la Mirceşti. Alecsandri şi – a asigurat un loc glorios în adîncul anonimat. De altfel, procedeul intervenției era peste tot îmbrățişat în vremea respectivă, iar sfaturile lui Bălcescu, îndeosebi ale lui Bariţiu privind transcrierea naturală, nu puteau avea ecou favorabil schimbării de direcție. Nici Frații Grimm, nici Ch. Perrault n- au foast străini de asemenea procedee, basmele culese de ei fiind repovestiri sau, ca la Perrault, prelucrări de motive cu respectarea schemelor tradiționale. Cine asigură de „autenticitatea” *Kalevalei*, epopee constituită din bucăți mai mari sau mai mici, reluate, integrate?

Se dau şi alte explicații, anume dorința patruzecioptistului de a asigura suport estetic artei culte în curs de afirmare. La sfîrşitul articolului citat, Alecu Russo era nevoit să recunoască existența unor versuri „stîngace” în textele anonime în general. Faptul era vizibil pentru toată lumea trecută prin şcoală, obişnuită să aplice normele savante asupra oralității. În asemenea condiții, înşişi patruzecioptiştii erau conştienți de faptul că recomandarea poeziei folclorice ca îndreptar estetic poate întîmpina dificultăți lesne de înțeles. Tot Alecu Russo a încercat o explicație de moment, invocînd glasul păsărilor, privighetoarea în speță, modestă ca înfățişare, dar glasul „pare rupt din rai”. Oricum, laudele la adresa colecției lui Vasile Alecsandri au cuprins cel puțin secolul al nouăsprezecilea: în privința oportunităților estetizante. Intrase în obiceiul multora s- o citeze în împrejurări culturale de seamă. S. Fl. Marian, de pildă, făcea referințe la ea în Precuvîntare la *Ornitologia populară română*: „A mai vorbi despre însemnătatea literaturei populare cred că nu este de trebuință, căci în ziua de astăzi nu mai stă nimeni la îndoială cum că literatura modernă trebuie să se întemeieze pe cea poporană, scoțînd la lumină toate comorile cele mari, bogate şi frumoase ale literaturii poporane pentru ridicarea edificiului literaturei moderne” (105. Cartea preotului bucovinean apărea la Cernăuți, autorul avînd grijă să precizeze pe pagina de titlu: „Membru al Academiei Române”. În aceeaşi vreme, cernăuțeanul Dimitrie Dan publica lucrarea *Din toponimia românească*, de data asta, în capitala țării (Bucureşti, „Socec”, 1896). Peste tot, era trezit la viață acelaşi „plai românesc”, toponimic, demografic, de suflet.

Nu trebuie să aducem mişcările folcloristice naționale, din secolul al XIX – lea, la numitor comun, de dragul ştiinței „exacte”, cînd problema nici nu se punea în aceşti termeni. Nemții, prin Frații Grimm, iugoslavii, prin Vuk Karagici au recunoscut textelor orale valori artistice şi imaginative, însă dependente de mecanismele vieții sufleteşti specifice satelor; polonezii, prin Kolberg, le- au redus la documente de arhivă. Tradiția poetică iese sărăcită şi într- un caz şi în celălalt. Românul Alecsandri a valorificat corect latura poetică. În asta constă originalitatea noastră privind inițiativa culegerilor poetice.

Aşa a fost receptată încă de la apariţie, mai cu seamă la publicarea volumului din 1866. A făcut- o atunci cu entuziasm Titu Maiorescu, dar şi cu aproape jumătate de secol mai tîrziu, într- o bine cunoscută intervenţie polemică la Academie: „Cu această «mlădiere» a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s- a inspirat de- a dreptul de la ea, Coşbuc şi Goga se dezvoltă pe urmele lui, iar în miile de şcolari şi studenţi ai generaţiei de astăzi lucrează mai departe formele acestor poeţi astfel înviorați şi încetul cu încetul rădăcina populară împlîntată de Alecsandri creşte şi rodeşte în toate direcţiile" (106. Chiar dacă lucrurile au cunoscut ulterior şi alt curs, dictat de raţiuni culturale de fond, putem spune că bardul a realizat un tip de manifest literar, unic în felul său, cu efecte benefice asupra întregului fenomen literar şi estetic al vremii. Profilul culturii şi literaturii române a fost definit atît de programul „Daciei literare", îmbrăţişat de scriitorii cîtorva decenii, cît şi de acea culegere care a constitui una dintre întruchipările acelui program.

Mi se pare destul de evident că poetul – *culegător* s- a dovedit a fi, de multe ori, îndeosebi în privinţa *Mioriţei*, şi *creatorul* care a înnobilat, nu denaturat, poezia folclorică plăsmuită de un număr necunoscut de artişti anonimi, cărora li s- a aliniat, poate, în cel mai înalt grad. Ideea de „înnobilare" mi se pare potrivită cînd ne gîndim la Alecsandri. Nu cred că i se mai aseamănă altcineva. Oricare dintre cunoscuţii culegători ai variantelor *Mioriţei*, de la G. Dem. Teodorescu încoace, dacă ar fi încercat să intervină asupra pieselor, să le „îndrepte", ar fi ajuns la rezultate neplăcute. Este o ipoteză. Cu Alecsandri, însă, lucrurile se schimbă. A fost nu numai un culegător de epocă îndepărtată dar şi un poet deosebit de înzestrat, cu bună intuiţie, care, în anumite momente şi numai în anumite momente, nu s- a deosebit de marii săi înaintaşi, anonimii. Pe această cale a reuşit să salveze frumoasa „baladă" *Mioriţa*. Altfel ar fi rămas un cîntec păstoresc oarecare, asemenea multora dintre colecţiile folclorice. Am putea spune că i- a asigurat o nouă şi gloriasă tinereţe.

Într- un cuvînt, problema „intervenţiilor" eate pe deplin lămurită astăzi. Dacă poetu patruzecioptist s- a lăudat că poate oricînd fabrica un text după tipare folclorice, nu trebuie să- l credem nesmintit şi pînă la capăt. E bine să privim lucrurile de la text la text, cu toată rigoarea filologică. Dar cred sigur că *Mioriţa* a rămas neclintită, în perfecta ei autenticitate. Cel mult, folcloristul – poet a scuturat- o de praful istoriei şi a re pus- o în circulaţie. Atît. O ceartă de pe vremuri dintre folcloriştii prea zeloşi pare de domeniul anecdotei: D. Caracostea, Ovid Densusianu şi Adrian Fochi au încercat, fiecare pe cont propriu să elimine versurile din *Mioriţa*, susceptibile a fo fist „corectate. Nu s- au înţeles asupra segmentelor incriminabile. Capodopera a fost ciopîeţită inutil. Dar s- a salvat singură.

Toate acestea se bine cunosc, dar trebuie repetate şi iarăşi repetate, ca să nu se piardă din memoria vie, în vremurile de încrîncenată mancrutizare care ne obligă la supunere şi ascultare.

B. Ispita comparatistă

De la Caracostea ne- am obişnuit să operăm o anume separaţie între cele două capodopere ale oralităţii româneşti, *Meşterul Manole* şi *Mioriţa,* în ordine tipologică şi geografie folclorică. Prima ar ţine de sfera comparatismului, cum a susţinut autorul în lucrarea. *Material sud – est european şi formă românească*, pentru că motivul central,

jertfa zidirii, ar constitui un bun cultural comun multor comunități etnice. Originalitatea se afirmă numai în formă, în expresie artistică, iar în această privină varianta românească ar deține o cotă înaltă în scara valorilor. Autorul se referea la zona carpato- balcanică. Ulterior, Eliade a completat dosarul de documente arătînd că ritul sacrificiului de întemeiere are cuprindere euro- asiatică.

Miorița reprezintă, tot după Caracostea, o temă tipic autohtonă şi absolut originală, datorită materiei oferite prin limbă şi formelor de viață specifice păstoritului. Demonstrația părea plauzibilă la vremea respectivă: cultura universalizează, iar creațiile epice, precum *Meşterul Manole,* au deschidere largă şi se bucură de circulație neîngrădită. Lirica, în schimb, cunoaşte un regim mai restrictiv. Ea izvorăşte din intimitatea unei limbi inconfundabile, de aceea, nu se lasă uşor dezvăluită: nici tradusă, nici trădată; mai curînd închide, localizează. Ar fi şi situația *Mioriței*, compoziție în care liricul are ascendent asupra epicului. Aşa se explică de ce D. Caracostea credea, iar argumentele nu i- au lipsit, că variantă românească a *Meşterului Manole,* deşi face corp comun cu textele similare conținutistic, greceşti, sîrbe, etc., se bucură de o poziție privilegiată în planul esteticului, al elaborării poetice, pentru că limba română a fost mai intens supusă travaliului creator, arhitectonica mai elaborată, tensiunea dramatică mai încordată.

Dar, o dată cu studiul lui Petru Caraman, *Alegoria morții în poezia populară, la poloni şi la români* (elaborat „prin anii ´30” şi rămas în manuscris pînă în 1983; a fost publicat de Iordan Datcu în mai multe numere ale „Revistei de istorie şi teorie literară” şi cuprins, apoi, în volumul *Studii de folclor*, II, „Minerva”, 1988), se dovedeşte că şi Miorița poate constitui *o temă de folclor comparat* (sintagma îi aparține lui D. Caracostea dar cu referire la *Meşterul Manole*); că şi ea se înscrie într- o arie geografică imprevizibil de întinsă, ca orice fenomen de cultură ce vine din adîncă arhaitate; că şi ea are şansa să aspire la un statut mai deschis către universalitate, altul decît acela indicat de la masa de scris. Moartea obligă. Ea este „peste tot”, cum poetizează cu întristare Cezar Ivănescu în multe dintre elegiile sale.

Petru Caraman constata, în baza unui masiv material documentar aparținînd etnograficului, de data aceasta, nu miticului, că alegoria moartea – nuntă, esență a mioritismului adaug eu, nu aparține numai românilor, în special textelor păstoreşti. Ea are o răspîndire destul de întinsă la polonezi, la slavi în general precum şi la alte popoare. Ca şi motivul „jertfa zidirii”, alegoria „moartea – nuntă” are rădăcini adînci în istoria multor popoare şi ține, ni se spune, „de domeniul folclorului omenirii întregi”. Diferă condițiile de desfăşurare, modalitățile şi formele de întruchipare. La români, protagoniştii provin din mediul oieresc, din care se selectează un ins cu anumite calități, ce urmează a fi „nuntit”, adică să experimenteze moartea în chip năprasnic şi într- un cadru feeric. Cîntecul „epic” i- a dat forma cea mai dezvoltată şi semnificativă sub raportul poeticității.

La polonezi, alegoria a fost asimilată în compoziții orale numite *dume*, scurte narațiuni epice unde se înfățişează aspecte de viață feudală, îndeosebi din mediul orăşănesc ori de curte. În *dumele* centrate pe ideea morții, dezvoltarea dramatică are la bază o naivă poveste de dragoste. Fetele de măritat au obiceiul să poarte, în împrejurări festive, cununițe împletite de ele însele. Aşa se arată disponibile lui Eros ori lui Thanatos. Cu alte cuvinte, se face pregătire pentru întîlnirea de taină. În colindele noastre, fata frumoasă se plimbă prin livadă în ceas ales şi sărbătoresc. Acolo este întîmpinată de trei juni curtenitori: unul îi cere măr din sîn (ea îl blestemă), celălalt îi cere inelul (i se răspunde

îngăduitor, ca o urare: „petrece- te- ai printr- însul”, în acord cu formula versificată, „tras ca prin inel”); iar al treilea îi cere cununița, formă alegorică a nuntirii. Aşa este ilustrată comunitatea repectivă de motive pe care Petru Caraman o urmăreşte în mai multe registre ale discursului său .

Dumele care vehiculează alegoria înfăţişează, în introducere, un grup de tineri (trei, cinci), de regulă nobili, trecînd călări şi mîndri pe malul unui rîu, al unui lac. Deodată, relatează Petru Caraman în studiul citat, văd o coroniță plutind pe apă. Şi Hamlet a zărit- o pe Ofelia purtată pe apele rîului şi împodobită cu flori în chip de cununiță. Numai că în cazul acesta partida o cîştigase Thanatos, în împrejurările dramatice cunoscute.

Tinerii plonezi au impresia că o fată se află pe cale să se înece, iar unul dintre ei, predestinat, sare s- o salveze. Întîmplarea face ca tocmai el să cadă victimă apei. Urmează ca alegoria să intre în rol, în sensul că moartea tînărului se traduce în limbaj nupțial: mireasă – apa, nuntaşi – racii, cîntăreți – stejarii de pe margine. Alteori, cum ne informează etnograful român, mireasa este „apa cea repede”, druştele sunt mrenele din iaz, iar vornicii, țiparii. Alaiul de nuntă este, aşadar, acelaşi, în terminologia lui acvatică. Ni se mai spune că la polonezi circulă (la fel de intens şi după acelaşi scenariu) şi motivul „maica bătrînă”. Limbajul criptic nupțial ei i se adresează: tînărul, înainte de a muri, roagă pe tovarăşii săi, în cel mai autentic spirit mioritic, s- anunțe pe mama lui că s- a însurat, apa fiindu- i mireasă, lăutarii – brazii.

Dar nu asemănarea româno- polonă a alegoriei pare să fie centrul de interes al lui Petru Caraman, ci constituirea ei în materie poetică. În această privință autorul se află, într – adevăr, în largul său. El aduce probe materiale numeroase şi decisive, în stilul care – l caracterizează, adică pînă la epuizarea informației; şi demonstrează că, la origine, alegoria era „reală”. Ea coboară pînă la arhaitatea homeriană, în timpurile cînd sacrificiul sîngeros era o practică ritualică obişnuită. Cei vechi, nu apelau la poetizări pentru a acoperi realitatea concretă: aveau obiceiul să organizeze mortului *nuntă* în toată regula. Asemenea practici, care vin de departe, s- au păstrat pînă în timpuri apropiate de noi. La ruşi, dacă murea un tînăr neînsurat, era condus la groapă cu alai de nuntă; mai era sacrificată şi o fată, încă nenuntită, pe deasupra. Se regăseau în viața „de dincolo” ca familie închegată. „La ucraineni, ca şi la români sunt vornicei care umblă cu plosca cu vin sau rachiu dînd oaspeților să bea întocmai ca la nuntă. La români, mai mult încă, în unele părți (precum în comuna Bălăceana – Bucovina) vătăjeii trag focuri de puşcă tot drumul pînă la groapă, datină caracteristică nunții. Iar la acestea se adaugă lăutarii, prezenți la moartea unui flăcău sau a unei fete mari” (107. Şi la S. Fl. Marian se găseşte consemnarea potrivit căreia, la moartea unui nenuntit se tocmesc druşte şi vătăjei, pentru a da ceremoniei aspect marital.

Ar fi „primul” strat din istoria alegoriei, punctul de plecare: morții nu i se dă nume iar alaiul se desfăşoară în chip de nuntă. Urmează al „doilea” strat, cu prilejul căruia se încearcă diferențierea, niciodată dusă pînă la capăt, între moarte şi nuntă. Dată fiind practica anterioară, trecerea de la un plan la altul, de la concret la imaginar, avem de a face cu asemănări şi răsturnări de situație. Pe de o parte se plînge la nuntă ca la mort (*Plînsul miresei*), pe de alta se caută substitute, cu scopul de a fi ascuns fondul dramatic. Poezia morții preia elementele dure din planul concretului şi le transferă în imaginar, ca moartea să devină nuntă. Se joacă de – a existența, de- a nunta şi de- a moartea.

Aşa se unesc nunta cu moartea. E sensul sentinței, unice şi cutremurătoare: „Vai de nuntă fără plîns şi de moarte fără rîs!”. Dar în sistemul alegoric al bocetelor şi acela al

poemei mioritice, distanța e greu de apreciat. În primul caz, alegoria îndeplineşte o funcție strict etnografică, de natură cutumiară: se regretă o întîmplare nefericită. Tragicul se află împlicat, decurge din firea lucrurilor. În baladă, în colinda rostită la fereastră, într-un timp ales, alegoria apare desprinsă de context, autonomă; cu alte cuvinte, întîmplarea se obiectivează, capătă libertate deplină. Tocmai de aceea mitologia a experimentat moartea în cîteva variante memorabile, ca aventuri exemplare puse pe seama unor divinități prestigioase. Cu atît mai mult, evocarea la fereasrtă, în ajun de sărbătoare consacrată, îndeamnă la meditație cu reculegere şi răspundere pentru ființa conştientă de sine. Să reținem: cînd moartea victimizează o persoană care se află la sfîrşitul parcursului biotic, mentalul colectiv , atent la „firescul" şi măsura omenescului, reține în termeni mai degajați schimbarea survenită. Alegoria are alt statut. Ea nu face contabilitate, nu înregistrează cazurile comune, repetînd la infinit aceleaşi gesturi disperate şi scheme ritualice pînă se umple un cimitir întreg. *Miorița* (baladă, colind) s- a desprins de bocet ca să devină un tip de meditație asupra morții.

C. Imaginar mioritic în *Baltagul*

Se face adesea apropiere între „epopoeea păstorească", *Miorița,* şi opera sadoveniană, *Baltagul,* înrudite cel puțin tematic, adică inspirate din acelaşi mediu de viață păstorească. Romanul ar fi o variantă în proză a cîntecului folcloric. Lucrurile nu stau departe de adevăr. Se pare că, în această privință, s- a şi ajuns la un consens unanim. Cine arată oarecare îndoială, de îndată se citează ca argument decisiv, în contrareplică, *moto* – ul de pe prima pagină: „Stăpîne, stăpîne, / Mai cheamă ş- un cîne". Dincolo de acest autentic citat folcloric, nu se încearcă să se releve şi alte elemente de compoziție şi de înțeles, în fapt mult mai reprezentative, dar situate pe planuri mai „de adîncime", cum ar spune Nicolai Hartmann, cu privire la specificul reprezentărilor cu registre mai complicate.

Ni se narează un asasinat petrecut printre proprietarii de turme de oi, dar în chip de „reconstituire" poliţienească şi cu un personaj feminin în acțiune. Faptul a părut o intruziune de natură cultă, ca şi cum mama, soția ori sora, obişnuite în baladele păstoreşti sau de curte feudală, nu pot fi imaginate decît schematic, peregrinînd cu furca în brîu, înlăcrimate şi interogînd stihiile; ca şi cum viața păstorească s- ar reduce, în multimilenara ei existență, la trei turme de oi şi la un asasinat; ca şi cum familiei păgubite îi este dat doar să rămînă în umbră, să verse şiroaie de lacrimi şi să se vaiete cu neputință. De altfel, Mihail Sadoveanu s- a arătat aproape indiferent la comparațiile privind cele două opere. Dat fiind că stăpînea o informație extrem de bogată, la concurență cu folcloriştii cei mai redutabili, mi se pare mai mult ca sigur că avea în vedere perspective mult mai largi în înțelegerea problematicii mioritice. Se bucura şi de avantajul, aproape unic, de a fi trăit multă vreme printre oieri, în sate şi la stîni, ca simplu observator, într- o vreme cînd păstoritul conserva încă forme de organizare şi de viață moştenite din străvechime. De aceea autorul gîndea, simțea şi se exprima exact ca unul „de- al lor". Din acest punct de vedere poate fi considerat, sigur şi fără greş, un reper. Nouă, celor de după el, nu ne rămîne decît documentația abstractă de bibliotecă şi frînturile de informație, pe care reuşim încă, de bine de rău, să le obținem de la urmaşii păstorilor de odinioară.

Şansa pe care o avem, cred, nu este alta decît să facem distincţie între „viaţa păstorească” în general, de care s- a ocupat pe vremuri şi cu succes Ovid Densusianu, şi „mioritismul ca mod de existenţă”, ca esenţializare a unei anume experienţe umane, majore, de cea mai acută tensiune dramatică: moartea. Într- un caz, cîmpul de observaţie se multiplică tematologic, în măsura în care permite realitatea concretă şi imediată, demnă de memorie ori de uitare, de admiraţie, după împrejurări, sau de persiflare. În celălalt, al „mioritismului”, diversitatea formelor de viețuire ruralistă intră în dialog dramatic, fie şi în formă jucăuşă, pentru a preînchipui o direcţie de conduită şi de meditaţie la care să cuvine să adere orice fiinţă răspunzătoare de sine. Jocul de- a transhumanţa, de- a petrecerea prin sate, de – a iernatecul, de – a lauda şi de –a fala orotmănească se schimbă dintr- odată într- un grozav joc cu moartea. Aici nu mai putem vorbi de schiţe de decor, după dispoziţii de moment, ca în seria tematică şi etnografică, ci de un scenariu unic pe care orice muritor se vede nevoit să – l pună în act pe cont propriu, mai bine sau mai rău. În acest joc de unul singur, sub presiunea destinului şi a morţii, nu- şi au rost semeţia şi bîta, ci tăria sufletească a jucătorului de cursă *scurtă*; mai bine- zis, „pregătirea pentru moarte”. Individul şi- o asigură după propriul ambient şi după propriile puteri. Este vorba de un transfer atitudinal, de la simple ocupaţii sezoniere la confruntarea *eu* – lui experimentat cu cea mai grea încercare din totalul existenţei: moartea. Nu – i este dat omului alt prilej de comparaţie, să se ilustreze la o asemenea cotă de vitejie, încordată şi eroică. Tocmai de aceea moartea, ca formă de meditaţie şi punere în act pe cont propriu, solicită numai spiritele alese şi exemplare.

Se poate spune că mioritismul, în intenţia de abstractizare şi de universalizare, se întemeiază pe ceea ce se numea, cu decenii în urmă, înălţarea impersonală a individului, pînă la acel nivel purificat al gîndului, de unde devine conştient de superioritatea eroismului etic faţă de brutalitatea faptelor fizice. Contemplarea estetică a acestui orizont fiinţial i separe mai profitabilă pentru a se păstra nealterată demnitatea morală a insului, ca şi a seriei socio- umane pe care o reprezintă. În acelaşi sens gîndea şi Eugen Lovinescu, atunci cînd analiza, cu o rară finețe, momentul de grea cumpănă în care se afla, între viaţă şi moarte, baciul moldovean: „Dacă lipsa de reacţiune, ar fi rezultatul unei insuficienţe organice, fără alte echivalenţe, situaţia rasei n- ar fi de invidiat: ea ar fi numai semnul decadenţei, a unei descompuneri fără nici o utilitate, fără nici o contribuţie la totalul civilizaţiei omeneşti, pe cînd, dimpotrivă, ea este dovada unei vieţi interioare, a unei bogăţii sufleteşti care, dacă nu se traduce în fapt, se ridică prin contemplaţie, la cea mai înaltă expresie artistică... Culcîndu- şi pasiunea în mausoleul creaţiei artistice, omul poate redeveni, astfel, olimpian, deasupra vălmăşagului” (108. Este o variantă românească a „înălţării” schopenhauerene, însă nu cu valoare negativă, ca la marele gînditor german, ci stimulatoare, prin exemplaritatea destinului tragic, de noi şi noi energii spirituale. Nu întîmplător generaţii de creatori s- au străduit să permanentizeze în conştiinţa publicului drama păstorului, cu valenţele ei filosofico- estetice, considerînd- o unul dintre „miturile fundamentale” ale etnicului.

Din cîte se cunoaşte, prozatorul însuşi îşi modela destinul lumesc şi scriitoricesc în armonie cu imaginea „primului” păstor – poet. Şi nu se credea singurul în această iluzionare. Întreaga breaslă a oierilor de la munte ar fi inspirată şi patronată de un duh tutelar, potrivit aceluiaşi tipar originar, cum a aflat Vasile Alecsandri după o mărturie a baciului celui orb de pe Ceahlău; cum credea şi un povestitor, tot orb, din *Hanul Ancuţei.* Iată de ce mi se pare firesc, într- o primă intreprindere analitică, să mă limitez la simple

identificări de portrete, pentru a constata raportul de fidelitate față de modele; în ce măsură scriitorul s- a îndepărtat de ele şi, în sfîrşit, unde şi- a permis modificări proprii, adică a făcut să înflorească aceeaşi lucrare originală. Toate aceste aspecte perspectivistice se resimt în *Baltagul*.

Cele două portrete ce urmează a fi selectate pentru analiză se disting prin tehnici specifice, diferite una de alta. Nechifor Lipan se închipuie *in absentia*, pe cînd Vitoria se dezvăluie printr o prezență vie, simbolurile *yng – yang* fiind aparent răsturnate. În primul caz, autorul foloseşte procedeul reconstituirilor de tip arheologic, adică o pune pe apriga munteancă să identifice, de la Tarcău la Dorna şi de aici la Sabasa, elemente disparate de portret. Le combină imaginar, pînă are în față chipul soțului, aşa cum îi apărea în realitate. De aici impresia de „aventură polițienească". Aşa stînd lucrurile, nici nu era nevoie de un portret în detaliu. Folclorul i- a oferit autorului destule exemple în acest sens, dat fiind că oralitatea excelează în reprezentări metonimice.

Iată cum se desfăşoară, pas cu pas, operația de „restaurație arheologică" a imaginii dispărutului Nechifor Lipan: primul pas pe care îl face Vitoria în căutarea soțului este la hanul lui Donea din Bicaz. Cîrciumarul i- a reținut, am zice, latura socială a personalității eroului. Ca să rămînă în conştiința semenilor, „să- i meargă vestea", cel mai important lucru pentru omul tradiției era să boteze şi să cunune. Tutela în plan spiritual destine omeneşti din rîndul noilor generații; după cum trebuia să se impună ca bun profesionist în cadrul breslei sale. Aşa gîndea şi Donea hangiul, cu referire la Nechifor Lipan, pe care îl cunoscuse bine: iarna făcîndu- şi fini şi cumetri; în restul anului îngrijindu- se de buna rînduială a turmelor.

Mai departe, la Călugăreni, pe malul Bistriței şi în apropiere de Piatra Teiului, alt cîrciumar, David, un ovrei de treabă, dar mai cu seamă balabusta sa, care nu ştia bine româneşte, asociau imaginea dispărutului cu firea lui petrecăreață şi simpatică; munteanca, adică Vitoria, se vedea nevoită să accepte cu tăinuită bucurie asemenea descrieri, ştiind că „era om cu harțag la chef". Este un amănunt cu valoare sentimentală şi foarte scump femeii, ea dorind, într- adevăr, să- şi vadă soțul „cu mare coraj" cînd ieşea în lume, aşa cum se obişnuia, de altfel, în mediile săteşti de bună tradiție. Pe drumul spre Broşteni, un alt cîrciumar a dat prilej Vitoriei să adauge încă un element în vederea reconstituirii portretului, de data aceasta de natură vestimentară. Nechifor Lipan se oprise aici cu cei doi adversari ai săi, Bogza şi Cuțui. Cîrciumarul nu reținuse numele niciunuia dintre ei, în schimb putea să – l identifice pe omul din Tarcău după căciula brumărie, semn al distincției şi mîndriei gospodăreşti. Pasajul respectiv, aşa cum l- a conceput Mihail Sadoveanu, interesează şi pentru a se urmări cum în mediile etnografice numele se transformă în renume, prin selectarea comportamentelor şi aplicarea anumitor semne de identitate la care nu are acces orice ins din marea colectivitate. Ochiul exersat reține datele necesare, ca să nu spun esențiale: „Către Sfinții Arhangheli Mihail şi Gavril, într- adevăr a făcut popas mai la vale, pe toloacă, asemenea turmă cum o prubuluia nevasta. Cînd ciobanii s- au mişcat spre crăşmă, au sosit din urmă şi stăpînii, în număr de trei. Da – da! Unul era pe un cal negru țintat şi purta căciulă brumărie. Acela a dat poruncă pentru rachiu ş – a cinstit pe ciobani. A cerut o litră deosebită şi pentru ceilalți doi tovarăşi. Aflîndu- se de față şi părintele Vasile, l- a poftit şi pe sfinția sa să guste un păhărel. Părintele Vasile nu s- a pus împotrivă, văzîndu – i oameni cumsecade, şi crîşmarul i – a pus scaun la masa drumeților. Nu mult după asta, după ce- au mai cinstit o litră, omul cel

cu căciula brumărie a avut gust să – i facă părintele o cetanie ş- o aghiazmă şi să – i stropească oile.

Asta mi- a plăcut. Şi părintele Vasile a trimes să –i aducă basmaua cea roşă cu patrafirul, cartea şi celelalte scule ale sfinţiei sale. A binecuvîntat turma frumos s- ajungă cu bine la iernatic şi- n primavară să sporească. Cel cu căciula brumărie a scos din chimir ş- a plătit, rămînînd părintele Vasile tare mulţumit. După aceea, într- un tîrziu, s- au sculat ş –au dat poruncă de plecare.

- Cine a dat porunca?
- Tot acel cu căciula brumărie. Acela avea două părţi din oi, şi ceilalţi numai a treia parte. I – am auzit grăind şi făcînd socotelile iernaticului. Spuneau ceilalţi că au să trăiască bine oile. Dar am uitat să vă spun că înainte de a încălica, cel cu căciula brumărie şi - a mai adus aminte de o datorie. Mi- a mai cerut o bucată de pîne ş –a hrănit el cu mîna lui un cîne pe care – l avea. Mi- a plăcut şi asta".

Trecerea numelui în renume are la bază un proces complex de socio- psihologie folclorică trimiţînd direct în domeniul formelor simbolice. Deocamdată, să reţinem că interlocutorul Vitoriei se dovedeşte a fi un bun semiotician, specialist în „cetirea" semnelor nonlingvistice, ca şi prozatorul. Căci, după o serie de elemente de comunicare strict referenţiale şi nominamizabile, privind - l pe Nechifor Lipan, autorul apelează la o nouă clasă de semne, de data aceasta cu intenţie categorială şi expresivă. Că eroul avea idei năstruşnice, „harţag" în momente bachice, asta nu ne spune mare lucru. Informaţiile de acest tip, ale hangiilor, chiar dacă sunt reevaluate din perspectiva subiectivizată a Vitoriei, rămîn, multe dintre ele, la nivelul accesibilităţii comune. Ele se fac înţelese de largi grupuri de destinatari, respectiv lectori, neintegraţi obligatoriu în contextele speciale ale comunicării.

Formula „cel cu căciula brumărie" deschide seria de aspecte portretistice cu funcţie specializată şi co- notativă. Personajul intră într- o „reţea socială închisă" în ce priveşte sistemul de semnificaţii, adică ermetic pentru alte colective, dar perfect identificabil în sfera restrînsă a oierilor de munte. Ca fapt etnografic, trebuie relevat că „brumăriul" în cojocărie aparţine prin excelenţă zonei nemţene. Este o reevaluare locală a tradiţionalului „triptic de culoare". Mihail Sadoveanu l- a extins şi în părţile Sucevei, dar nu s- a hazardat să – l scoată din sfera păstorilor şi a transhumanţei. După Fărcaşa, toate investigaţiile eroinei pornind de la „cetirea semnelor" merg direct la ţintă. De observat că funcţia comunicativă a formulei „cel cu căciula brumărie" se realizează cu mijloace poetice, nu strict referenţiale şi matematizabile, ca într- o instanţă anterioară a vorbirii (Călugăreni). Exprimarea epitetică şi nu alta îl transferă pe Lipan în zonele eterate ale poeticului şi mitului asigurîndu- i, totodată, autoritate deosebită printre semenii cei mai apropiaţi din breaslă. El se vede îndreptăţit să dea „porunci", să aibă iniţiative, să – i răsplătească generos pe cei aflaţi în slujba sa, să se asigure pe el şi pe însoţitori de bunăvoinţa zeităţilor protectoare.

Din perspectiva mitului, trecerea numelui în renume încă se află în curs de împlinire. După o evoluţie specifică, persoana eroului începe să fie reţinută nu după biografie şi onomastică, devenite publice, ci sub regimul unui atribut care cumulează mai multe valori. Substituirea numelui civil (Nechifor Lipan) cu o formulă sau cu un epitet „totalizant" (C. Lévi – Strauss) constituie una dintre condiţiile mitizării (Max Müller).

Elementele de portret catalogate pînă aici circulă în oalitate, cu funcţie poetică, dar şi sociologică. Atribuite unui individ, selectat cu sau fără intenţie de colectivitate,

instituționalizează un portret ideal de bărbăție şi de frumusețe, sumar şi din cîteva epitate: fudul, mîndru, deschis, vesel, darnic, vorbăreț. La schița portretistică se adaugă, uneori, şi partea onomastică. Nechifor are numai semnificație onomastică; însă Gheorghiță înseamnă numele de taină (mitică şi erotică) pentru Vitoria. Autorul îl introduce în conştiința cititorului, apleînd la eresuri folclorice, încărcîndu- l de sentimentalitate. În oralitate poate fi identificată o întreagă tipologie numenală cu funcție mitico- familială şi estetică. Este suficientă simpla citare a numelui într- un text, ca individul căruia i se adresează, să fie convențional avansat în sfera frumosului. Cînd în baladă apare formula versificată „Ana Ghiordănel, / Nume frumuşel" este vizată fata declarată disponibilă pentru măritiş. Numele Nechifor Lipan era o formă deschisă de identitate; acelaşi personaj, sub semnul Gheorghiță, era destinat să rămînă într- o familiaritate restrînsă.

Investigația „polițienească" a Vitoriei este, în fapt, o suită de rememorări şi de identificări. Pe unele şi le traduce din spusele oamenilor, pentru ca să le raporteze la diverse momente învolburate ori senine petrecute împreună cu vrednicul său bărbat, plin de mîndrie şi de fală. Aceleaşi epitete emblematice, fizico- morale, îl distinge pe Nechifor îndeosebi față de Bogza şi de Cuțui, ca într- o dramă de caractere. Peste tot, el este „cel cu căciula brumărie", cum s- a întipărit în amintirea oamenilor din diverse locuri pe unde a trecut. În jurul individului se țese legenda. Memoria colectivă reține, firesc, trăsăturile esențiale, neapărat pozitive, fantezia le augumentează, ca şi scriitorul însuşi. Aşa se naşte portretul ideal de comportament eroic ori de frumusețe, preluat şi răspîndit în şi prin colectivitate. Este de bănuit că, în linii generale, procesul fabulativ a funcționat la fel şi în privința păstorului mioritic.

La un alt registru al portretizării, protagonistul este destinat să şocheze dacă judecăm lucrurile numai în schemă mioritică. Să ne amintim de a anume relatare a jupînului David despre „cel cu căciula brumărie". Cînd Lipan poposea la Călugăreni şi prindea „coraj", ceea ce se întîmpla des, găsea momentul să se răfuiască cu Diavolul, sub pretextul că ar fi aruncat piatra în Bistrița (Piatra Teiului) şi că ar fi tulburat apele precum şi liniştea oamenilor. Era greu de stăpînit la mînie. În mintea Vitoriei se aprindea şi altă imagine, mai veche, cînd se afla cu soțul la drum şi era să fie atacați de nişte necunoscuți: „Numai şi- a lepădat din cap căciula, spune femeia în gînd, şi- a scuturat pletele ş- a înhățat baltagul. Atîta a strigat: mă slăbănogilor, eu pe voi vă pălesc în numele tatălui şi vă prăvălesc cu piciorul în rîpă. Aceia au ferit pe după nişte ciritei şi s- au dus. De hoți nu se temea; avea stăpînire asupra lor. Doar dacă l- or fi pălit dintr- o lature, prieteni, pe furiş". Un alt martor, Moş Pricop de la Fărcaşa, avea şi el cuvinte de admirație pentru purtarea curajoasă a lui Nechifor Lipan: „Eu cu oamenii din sat de la mine nu cinstesc; dar cu oamenii străini îmi place, că ei îs călători, au necazuri şi- i bine să le stai înainte cu pahar dulce şi cu vorbă bună. Dar omul acela zicea că se duce noaptea, că se bucură să umble pe lună. De oameni răi spunea că nu- i pasă; are pentru dînşii pistoale încărcate în desagi. S- a dus şi într- o vreme a prins a cînta din solz, ca să nu- i fie urît". Sunt imagini de baladă voinicească. Aici Nechifor Lipan se întîlneşte cu Ghiță Catănuță, pregătit şi acesta să înfrunte primejdii pe drumuri singuratice de codru.

Operația reconstituirilor are de cîştigat în direcția mioritismului, mai ales dacă îl introducem în rol şi pe Gheorghiță, fiul lui Nechifor şi al Vitoriei. Două secvențe natative mi se par de real interes. Prima ilustrează asemănarea de comportament voluntar dintre cei doi Gheorghiță, tatăl şi fiul. Acesta îşi însoțeşte mama pe post de „braț înarmat", gata

să intervină la comandă. Aşa se dovedeşte apt de acţiune în preajma Dornelor, cînd le iese în cale un individ cam nesocotit la vorbe.

„Munteanca a bătut în grumazul calului cu capătul frîului şi a trecut repede înainte, cu obrazul întors spre Gheorghiţă şi lepădîndu- i o poruncă:

- Trage baltagul şi păleşte- l.

De glasul ei uscat şi otrăvit, atît feciorul cît şi străinul s- a spăimîntat. Gheorghiţă a pus mîna pe baltag".

A doua secvenţă este cu totul deosebită de prima. Ea dezvăluie capacitatea de reflexie şi de interiorizare a tînărului, încă neobişnuit cu partea accidentată a existenţei. Intrarea lui în rol se face cu încetineală. Dar de la o vreme, simte că nu poate să rămînă străin de frămîntările sufleteşti ale Vitoriei, care sunt şi ale sale. „Ea băga de seamă truda şi foamea lui Gheorghiţă. Dar se făcea a nu pricepe tocmai bine. Grăbi cît putu spre Păltiniş, pe urmă spre Dîrmoxa, pe urmă spre Broşteni. Numai cînd vedea căluţii sfîrşiţi, se îndupleca să facă pentru dînşii popas. Acum începeau să ardă ochii ei şi să se stingă ai flăcăului. Caii ronţăiau cu mulţămire orzul, vîrîndu- şi adînc boturile în trăistile aninate pe după urechi; se scuturau, pufneau, aşteptau apa, ca să prindă în ei puterea pămîntului. Flăcăul începea să doarmă mai puţin şi să se tragă la faţă.

- Aşa îţi şade mai bine, îl încredinţă maică- sa, cu zîmbet răutăcios.

- S- or sfîrşi ele ş- acestea..., zise Gheorghiţă.

- Dragul mamii cărturar, îi întoarse cuvînt nevasta; se vede că mintea ta e- n cărţi şi- n slove. Mai bine ar fi să fie la tine în cap. Mănîncă zdravăn şi te întăreşte, nu atît pentru tine, cît pentru baltag.

- Adevărat este, mamă, că eu ceva nu înţeleg...".

Fără a intra în amănunte, putem presupune că Gheorghiţă reprezintă o interfaţă, încă neîmplinită, a tatălui său, acela neînfricat, pregătit oricînd să pună mîna pe baltag; dar ne duce şi pe calea rezervată, destinal, păstorului mioritic. Avem de a face cu trei ipostaze posibile ale uniua şi aceluiaşi personaj din mediul oieresc. După consumarea aventurii şi pedepsirea asasinilor, Gheorghiţă se putea alege cu formula epitetică „cel cu baltagul", în loc de „cel cu căciula brumărie". Ultima i s- a cuvenit lui Lipan, om „lumit" şi în deplină putere. Din păcate, nu s- a bucurat nici de moarte vitejească de baladă, pe care ar fi întîmpinat- o fără discuţie, după datele pe care le deţinem, nici de moartea mioritică, asemenea păstorului prevestit de uneltirile răufăcătorilor. „Condiţia morţii mioritice" este ca ea să fie anunţată de către o fiinţă atoateştiutoare, ca eroul să „ştie" pe ce cale să apuce şi cum să procedeze: să pună mîna pe baltag ori să se gîndească „împăcat şi tare" (Sadoveanu) la „mireasa lumii". Cu siguranţă, Nechifor Lipan, „cel cu căciula brumărie", ar fi ascultat de povaţa „mioarei năzdrăvane". Şi invers: să ni- l imaginăm pe baciul moldovean în ipostaza lui Nechifor sau a lui Gheorghiţă.

D. Baltag pentru baltag

Altfel spus, toţi cei trei eroi de plai mioritic străbat, pînă la un anume punct, un scenariu comun. Se despart, în direcţii diferite, după împrejurări lumeşti ori dictate de destin. Lectura paralelă a textelor orale şi a variantei scrise de Sadoveanu dezvăluie că Lipan, Gheorghiţă – fiul şi Păstorul au parcurs un traseu comun, în înţeles geografic cutumiar şi comportamental pînă la ivirea, sub semn declarat, a adversarilor, ca purtători

de baltag şi de intenţii neconforme cu morala locului. Primii doi au dovedit – o faptic, fără umbră de îndoială: Lipan, mai experimentat, intra în rol din iniţiativă proprie, dar şi în chip exponenţial, ca un ortoman, ca unul care se credea mîndru şi cu răspundere faţă de sine şi faţă de propria breaslă; Gheorghiţă trebuia îndemnat să facă faptă vitejească. El încă avea nevoie să observe ce se petrece în jurul său, să învețe să judece lumea pe cont propriu. La rîndul său, Păstorul se încadrează şi el în acest mod îndătinat de gîndire şi de mişcare. Se poate spune că lipsesc datele „concrete", expozeul de cuvinte. Ele există, numai că trebuie să ne deprindem a le descifra din formele de viaţă ale mocanilor. Păstorul a fost selectat ca şi Nechifor Lipan, de mentalul colectiv, după aceeaşi tehnică a transformării numelui în renume, ca breasla să se poată raporta la reprezentanţi încercaţi şi exponenţiali. Aici se află materie de viaţă demnă de legendă eroică, însă anonimul n- a dorit s- o prelucreze în această direcţie. Constatăm întemeiaţi pe text şi pe con- text că Păstorul se situează mai curînd în apropierea lui Lipan decît a lui Gheorghiţă, acesta urmînd încă să ucenicească pînă la înţelegere şi înzdrăvenire, fie că îi va fi dat să pună mîna pe baltag pentru a decide în conflicte lumeşti, fie că va fi pus în situaţia, de data aceasta peste puterile sale, să reziste sufleteşte la vestea morţii de nebiruit.

Rămîne să ne imaginăm despărţirea lui Nechifor Lipan de Păstorul din (ne) baladă. Aici nu decid factori conjuncturali în înţelesul obişnuit al cuvîntului, ca oamenii să ştie din vreme cum să acţioneze, să pună mîna vitejeşte pe baltag ori să intre în dialog cu moartea, La drept vorbind, am mai spus, păgubitul a fost Nichifor Lipan. Spune şi femeia; „Ca şi cum întunricul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu aşteptînd şi cugetînd. Acuma vedea adevărat şi bine că vîntul a contenit. Căzuse jos, în vale, şi amuţise şi el. Semnul era vădit. Mai înainte nu putea trece. Trebuie să se întoarcă îndărăt. Nu avea în ea nici cea mai mică îndoială că, între cei doi, Nechifor nu se afla". Aşadar, după cum îşi cunoştea ea bărbatul, acesta nu putea fi doborît decît prin vicleşug omenesc. Nechifor a fost „doborît", „ucis" în chip „mişelesc", pentru că nu i s- a „vestit" sfîrşitul prin nimic.

De preferat, aş zice, destinul Păstorului: el află despre ce i se pregăteşte pe cale suprafirească de la „mioara năzdrăvană" şi, poate, totemică; deci are grija recuperării fiinţei şi menţinerii în totalul comunităţii, „de aici" şi „de dincolo". Este un avantaj de care nu „beneficiază" Nechifor Lipan. Ba mai mult, victimei i se îngăduie să pună ordine în cele lumeşti, prin *testament*, să stea de vorbă, imaginar, cu ai săi. Pe lînga asta, vestitoarea nu- l reţine pe erou de a pune mîna pe baltag. Se presupune că Păstorul era pregătit pentru ambele situaţii. În rolul de „omul cu baltagul" l- am întrezărit deja în două ipostaze, în chip de Nechifor Lipan şi de Gheorghiţă. Par roluri fictive, dar credibile, întrucît pot fi reconstituite punct cu punct cu fragmente autentice din viaţa oieritului.

Cealaltă secvenţă, şi ultima, se află tot în prelungirea altora anterioare. Ea face parte din acelaşi scenariu. Dacă dă impresia de inedit, şi aşa stau lucrurile, înseamnă că se cere a fi jucată, dar nu în regia mioarei, neliniştită şi înlăcrimată, ci a altei „femei", Vitoria, disperată şi răzbunătoare. Aici se află diferenţa de soartă dintre cei doi eroi ai oieritului, cel din *Baltagul* şi cel din *Miorița*: unul îşi joacă viaţa la vedere, celălalt, moartea. Punînd lucrurile cap la cap constatăm că amîndoi erau pregătiţi pentru ambele roluri, care, în fond, nu „diferă" unul de altul.

Se poate spune, şi pe drept cuvînt, că Păstorul deţine un statut special, acela de „nelumit". De aici ar decurge dramatismul de excepţie al năpăstuitului de soartă (ca să nu spun *destin*, cuvînt mai potrivit pentru tragicii greci şi, mai mult, pentru filosofia

modernă, existenţialistă), nevoit să întîmpine moartea prea devreme. Aşa şi este, dovadă că mentalul folcloric a încercat să găsească o soluţie reparatorie, adică i s- a înscenat dalbului de pribeag o nuntă fictivă şi festivistă. Se alătură ambiguităţi meşteşugite şi convenţii poetice, justificate fie de „specificul" textului folcloric (în cazul *Mioriţei:* colind – cîntec – baladă, „amestec de genuri"), fie de exigenţele construcţiei romaneşti (Sadoveanu). Anonimul a decis că este mai profitabil pentru calitatea emoţiei şi sensibilizarea ascultătorului să sacrifice un tînăr „încă nelumit". Găsim într- un cîntec: „Viaţa omului, / Floarea cîmpului", ca un elogiu adus plăpîndei fiinţe umane, hărăzită cu chip frumos şi cu daruri morale. Se continuă dar în nota lamentaţiei: „Cîte flori sunt pe pămînt / Toate se trec în mormînt". Paralelismul om- floare se perpetuează în ficţiune. Poezia nu întrece măsura elegiacului întrucît priveşte existenţa în cursivitatea ei, atîta cît îi este dat fiinţei: dacă a înflorit şi a rodit urmează trecerea firească în ţărînă. Aceasta aduce întristare, însă una stăpînită, temperată, chiar dacă se subînţelege despărţirea grea, cea de pe urmă. Împlinirea fiinţei ca floare - rod detensionează în mare parte starea emoţională a momentului final. Formulele consacrate în vorbirea curentă: „a murit în floarea vîrstei", „a murit în putere" („încă tînăr", „cu zile"), „ mai putea să trăiască"; sau: „l- a uitat Dumnezeu", „îl caută moartea pe- acasă" dau lămuriri în legătură cu starea emoţională provocată de venirea morţii.

Cînd omul se pierde „nelumit", adică în „floare" şi fără să rodească, asemenea Păstorului, durerea se naşte spontan şi în stare pură. Ea nu se restrînge numai la individ, nici chiar la grup, ci capătă înţeles universal şi coparticipativ: „Pe mine m- or plînge / Cu lacrimi de sînge". Moartea nu vine doar să – şi facă o datorie funestă, dar necesară, pentru a se menţine în vigoare mitul „eternei cunoaşteri", ca în „Cîte flori sunt pe pămînt". Ea săvîrşeşte un act violent şi nedrept. În cîntecele ritualice are parte numai de blesteme, singura formă de manifestare a fiinţei umane neputincioase. În celălalt caz, al lui Nechifor Lipan, omul a şi înflorit, a şi rodit. Este diferenţa secvenţială dintre cei doi, fiecare purtînd accentele dramaticului în latura proprie. Tot femeia ni se mărturiseşte, cu credinţa neclintită în obiceiurile îndătinate: „Căci eu, dragă cucoană Marie, am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu şi am fost mulţămită şi înflorită cu dînsul". Am putea continua cu împăcare adăugînd una dintre formulele înşiruite mai sus şi în asemănare cu situaţia din *Baltagul*: „a murit în putere". Asta înseamnă într- adevăr materie de roman, adică de mişcare epică viguroasă. Mihail Sadoveanu a înţeles acest aspect special dictat de materia brută, de aceea l- a adaptat la comdiţiile romanescului ca cititorul să fie răsplătit îndeosebi cu emoţii estetice.

Pe scurt, ambii autori, şi anonimul şi autorul *Baltagului*, au tratat cele două secvenţe din povestea mai complicată a morţii, ţinînd cont de natura datelor conflictuale şi de prelucrarea lor în formă sensibilă. Moartea prematură şi năprasnică a nelumitului cere expresie liricizată, pătrunzătoare şi precis ritmată în stări emoţionale pure; nu improvizaţia uşoară şi jeluitoare de bocet profesionist, ci forma elaborată şi meditativă ca lectorul să ia aminte, să se implice pe sine cu gravitate, dat fiind că întîlnirea cu moartea îl aşteaptă pe fiecare mai devreme sau mai tîrziu. Graba ori întîrzierea indică accentele tensiunii momentului aşteptat. Cum am văzut, în privinţa lui Nechifor Lipan, timpul destinal nu lucrează în favoarea sa. De aceea autorul i- a înscenat un sfîrşit lamentabil: asasinatul mişelesc. În schimb, Păstorul este plasat într- un cadru feeric pentru a se crea iluzia postumităţii. În mediile tradiţionale nu se ţinea evidenţa celor fără familie, adică a singuraticilor, hoinarilor, declasaţilor, slujbaşilor. În această categorie intrau şi văduvele

şi copiii. Argatul Mitrea aflat în simbria Lipanilor, trecea drept un individ „fără căpătîi”, „fără stare”. El nu este „gospodar”, „cap de familie”, drept urmare, nu are trecere printre săteni. Chiar şi hăituşca de Minodora îşi permite să –l ironizeze. Asta este partea socială a problemei. Mitul se dovedeşte a fi generos în recuperări, iar Păstorul se bucură de acest statut reparator, atît în riturile funerare, cît şi în *Miorița.*

Recuperarea lui Nechifor Lipan, pentru a fi mai puțin „păgubit”, se realizează credibil doar sub semnul convenției poetice. Omul şi- a găsit sfîrşitul într- o păpastie fioroasă, în desăvîrşită părăsire, sfîşiat de vietăți ale pădurii. Privelişte dezolantă: „Avînd buna încredințare de ce putea fi acolo, Vitoria îşi adună cu palmele straiul în poala din față şi- şi dădu drumul alunecuş pe urmele băiatului. Cu tîmplele vîjîind răzbi în frîntura de mal, în lătratul ascuțit şi întărîtat al cîinelui. Gheorghiță svîcnea în plîns cu ochii acoperiți de cotul drept înălțat la frunte. Oase rupte, cu zvîrcurile umede, albeau țărîna. Botforii, taşca, chimirul, căciula brumărie erau ale lui Nechifor. Era el acolo, însă împuținat de dinții fiarelor. Scheletul calului, curățat de carne, sub tarniță şi poclăzi, zăcea mai încolo.

Femeia răcni aprig:

- Gheorghiță!

Flăcăul tresări şi se întoarse. Dar ea striga pe celălalt, pe mort. Îngenunghind cu grabă îi adună ciolanele şi – i deosebi lucrurile. Căpățîna era spartă de baltag”.

Scena, dar mai ales povestea vieții lui Nechifor Lipan ajunsă aici, îndeamnă şi ea la meditație: iată un om falnic, în plină forță şi în „floarea vîrstei” s- a prăpădit năprasnic în moarte. Parcă recunoaştem una dintre legile clasice ale tragicului. Sadoveanu s- a întrecut pe sine în acest roman, cum de puține ori i s- a întîmplat în prea întinsa- i operă, construind un text sobru, dens şi plin de nerv. Îi reuşesc îndeosebi contrastele, ceea ce este ideal pentru acutizarea conflictului şi ritmarea tensiunii dramatice. Pe de o parte se profilează chipul lui Nechifor Lipan în măreție de legendă, pe de alta, făptaşii meschini şi caricaturali. Dar să reținem: întreaga problematică este transferată în plan moral şi religios. Întrucît moartea a fost provocată în împrejurări devenite publice era firesc şi necesar ca făptaşii să –şi primească pedeapsa. Dar sentința nu se aplică potrivit codului penal. Vitoria Lipan s- a decis pentru o formulă în stil păstoresc şi nimic şi nimeni n- a putut s- o oprească din cale. Aceasta, mai ales, pentru că Gheorghiță al ei, cel de inimă, nu s- a bucurat de şansa de a- i înfrunta pe vinovați vitejeşte, cum i- ar fi stat în putință.

Aşadar, baltag pentru baltag.

CA O CONCLUZIE: **mioritismul – o metafizică a morții**

În istoria exegezelor mioritice s- au produs mai multe direcții de cercetare, fiecare intenționînd să lămurească „esența” şi să descopere „geneza”, adică secvența de timp şi, totodată, mediul socio - profesional în care a apărut şi s- a dezvoltat dramatica şi enigmatica poveste a păstorului. Cînd esența a fost căutată în geneză, cercetarea a căpătat un caracter limitativ şi absolutizant. De pildă, direcția socio - etnografică reprezentată de nume de marcă (C. Brăiloiu, Ion Muşlea) a susținut să semnificația poemei ar decurge din obiceiurile de înmormîntare; mai precis, din reprezentările terifiante despre strigoi asociate cu legea, prescrisă în tradiție, cum că tînărului nelumit i se înscenează o festivitate alegorică de tipul moartea – nuntă

Există argumente pentru ambele aspecte, însă problema nu ni se pare bine pusă, din două motive. Se apelează la exemplificări dintr- un domeniu marginal şi pragmatic: riturile de înmormîntare, pentru a fi transpuse direct şi mecanic pe terenul unor mutații de esență în devenirea ființiei, fenomen care face transparent zidul dintre viață şi moarte, în baza unor experiențe dramatice trăite şi căruia i- am dat denumire: *mioritismul ca mod de existență.* „Mioritismul" ca semn al transparenței - viață moarte depăşeşte sfera păstoritului şi a cîntecului epic prea adesea invocat, de aceea am citat în mai multe rînduri, ca ilustrare, seria de formule paremiologice: „Vai de nuntă fără plîns şi de moarte fără rîs" / „Vai de moarte fără rîs şi de nuntă fără plîns". În ambele cazuri, *rîsul – plînsul* (nunta- moartea, aşadar, elementele constitutive ale celebrei alegorii), se redimensionează în topografia spiritului.

Apoi, deplasîndu- se atenția asupra credințelor superstițioase se ajunge la denaturarea problemei, cu prelungiri nedorite în viața contemporană, desprinsă de tradiție şi, mai ales, în presa postmodernă şi elitistă. Frica de moarte îşi face loc într- un mod tensionat şi anxios doar în legendele neritualizate despre strigoi, singura rațiune de a exista a acestei categorii folclorice. În schimb, intră în surdină în balade şi în colinde. În bocete precumpăneşte îndurerarea firească a celui care pleacă „dincolo", prin glasul celor rămaşi în viață. Nota distinctivă a formelor „de trecere" rămîne aceea de a atenua dramatismul momentului şi, mai mult decît atît, starea de frică în fața morții. Legendele despre strigoi sunt forme „de trecere" neîmplinite. Ele îndeplinesc funcție didactică pledînd pentru respectarea îndătinată a ceremonialului funerar în totalitatea lui. Cît priveşte „vina" transformată în „frică" a celor rămaşi în viață, aceasta se plasează într- o sferă colaterală, fără putința rezolvării, nici a „esenței", nici a „genezei".

Se cuvine făcută distincție între modul cum întîmpină moartea, cel marcat de destin să i se curme firul existenței pămînteşti la un anume soroc şi ceilalți, rămaşi „dincoace", avînd obligația de a conserva memoria dispărutului. Primul mod este reprezentat în oralitate de imaginea convențională a păstorului, interpretată în mai multe chipuri. Interesează aici măsura în care el se dovedeşte a fi conştient de iminența morții şi are puterea sufletească (dobîndită şi transmisă din generație în generație) s- o întîmpine împăcat şi liniştit, deci cu bărbăție. Nu cade din condiția de om, din contra, depăşeşte limita comună şi devine un model de comportament „eroic" pentru colectivitate. În logica desfăşurării dramei, nu există decît un obiect al ripostei, moartea, pe care, însă, păstorul este pregătit s – o întîmpine „fără teamă". Criticii i- au reproşat post- festum gînditorului anonim, mult mai inspirat, în fond, şi mai înțelept, că şi- a condamnat eroul la pasivitate, că a nesocotit, din neştiință şi cu naivitate, statutul omului de acțiune în orice împrejurare. S- a trecut prea uşor peste specificul confruntării, de mare şi profundă semnificație umană între om şi destin, de natură spirituală, nu economică, aşa cum s- a pretins, date fiind versurile: „Că- i mai ortoman / Ş- are oi mai multe...". Schimbarea direcției conflictuale într- o competiție de interese personale ar fi dus la denaturarea totală a fondului mioritic. Să reținem o afirmație lămuritoare a lui Eugen Lovinescu, unul dintre marii admiratori ai poemei: „Dacă ar fi pus mîna pe baltag, pe lîngă milioanele dispărute fără urmă în noaptea timpului, s- ar mai fi pierdut încă un cioban". *Miorița* ar fi devenit, poate, asemenea oricărei balade eroice din folclorul românesc, iar păstorul – un şablon literar – dacă s- ar fi dovedit un bun mînuitor de baltag.

Mai este invocată cunoscuta teză a lui Emil Cioran din *Schimbarea la față a României*: ce au făcut românii timp de două mii de ani? se întreabă autorul cuprins de

îndurerare şi de mînie, dar într- un limbaj seducător şi incifrat în paradoxuri, decriptabile, de fapt, într- un context mai special. Într- adevăr, „ce au făcut” (?), ne putem întreba şi noi astăzi şi ne vom întreba mereu. În ceea ce mă priveşte, cred că nu există decît un răspuns serios, care ne face cinste nouă, românilor: au cîntat în versul sublim al capodoperei mitul existenței (*Miorița*) ca şi pe acela al întemeierii – creației (*Meşterul Manole*). Dreptul la existență, ne învață tradiția românească, nu se cîştigă doar prin arme, ci şi prin bătălia necurmată pentru instaurarea valorilor umane. A „intra în istorie” prin violență nu este în firea românilor; nici nu cred că trebuie găsită aici o deficiență, pentru a ne întrece în criminalitate cu „cei mari” La drept vorbind, cu ce ar trebui să se înceapă pentru ieşirea din „visarea mioritică” şi a produce cutremure în istorie? Cu minoritățile de pe propriul teritoriu? Cu statele mai mici din împrejurimi, după proverbul: „peştele mare îl înghite pe cel mic” ; infirmat atît de Biblie cît şi de întreaga noastră gîndire tradițională, prin definiție creştină şi umanitaristă?

Mai plauzibilă se arată (în abordarea *Mioriței*) direcția literar- estetică şi, în prelungire, filosofică, asumată de- a lungul mai multor decenii de cărturari ca Vasile Alecsandri, Dan Botta, Lucian Blaga, Mircea Eliade. Aceştia au rămas în cadrele stricte ale textului ca fenomen de invenție artistică şi de meditație existențialistă, ontologică şi nu s- au aventurat în presupoziții fără temeiuri plauzibile. Au avut convingerea că poema, creație orală la origine, se comportă asemenea oricărei compoziții de valoare şi- şi dovedeşte disponibilitatea de a fi analizată cu mijloacele şi tehnicile retoricii savante. Demersul axiologic şi literar permite lămurirea multor compartimente formale şi de fond, structura de gen înainte de toate şi suportul ideatic al alegoriei moartea- nuntă. Cînd se spune: *Miorița* este o baladă, formularea ține de domeniul judecății obiective. Dar este şi o restricție. Ideea s- a repetat atît de des şi de mult, încît, obişnuindu- ne, o critică restauratoare pare nici să nu mai aibă sens. Sadoveanu a definit compoziția ca fiind o „imposibilă îmbinare de genuri”. Într- adevăr, aici nu se poate distinge cu claritate elementul epic de cel liric, nici dacă (şi în ce măsură) unul prevalează asupra celuilalt. Într- o tipologie folclorică pe genuri şi specii, *Miorița* se află în situația paradoxală de a nu – şi găsi loc: nici în genul epic, întrucît îi lipseşte avîntul narativ (care, de regulă, configurează şi justifică această realitate poetică), deşi se recunosc unele secvențe povestite; nici în lirică, datorită îngrădirilor baladeşti, cu tot cu tonalitățile acute, uneori de doină, alteori de bocet şi de colind. Pentru evitarea acestei situații dilematice, difuze, mai potrivit mi se pare să se utilizeze termenul de *poemă* decît cel de *baladă*. Structura complexă şi „îmbinarea imposibilă” de genuri asigură unicitate textului şi îl ridică la înălțimea capodoperei.

Îmbinarea presupune un efort creator „exemplar”, în accepțiunea kantiană a termenului, realizabil de către o personalitate genială. Nicăieri în folclorul românesc (dacă nu şi în cel universal), nu mai întîlnim o situație asemănătoare. Şi nu este singura surpriză destinată să contureze liniile capodoperei. „Îmbinarea imposibilă” se prezintă asemenea unui soclu pe care se află montată o serie de „bijuterii” poetice de o pronunțată individualitate. Oriunde, în compartimentele oralității ne întîmpină alegoria moartea – nuntă, portretul idealizat, portretul alegorizat al unui chip uman, dipticul de metafore-catareze, recunoaştem probabila lor provenienţă: cea mioritică.

Pe scurt, ca să ne oprim doar la evocarea direcțiilor literar- estetică şi ontologică, să constatăm că cercetarea mioritică se află într- un oarecare impas. Şi, ca în orice asemenea situație cînd se vorbeşte în ultima vreme despre *Miorița*, se repetă peste măsură lucruri

arhicunoscute sau se lansează „opinii” cu intenții minimalizatoare, din rea- voință ori din nepricepere. Pentru depăşirea acestui moment critic sunt necesare operații metodologice cu scopul de a deschide noi perspective discuțiilor. Trebuie să se renunțe la prejudecata că fiecare direcție în parte a pus punctul pe i în înțelegerea poemei. Faptul îi pune în gratuită divergență pe folcloriști, adoptînd poziții partizanale, iar pe cititorii obişnuiți îi aruncă într- o mare derută; ceea ce înseamnă opacizarea cunoaşterii, şi într- o parte, şi în cealaltă. Iată cîteva aspecte metodologice:

1. Adevărul gol- goluț este că mai fiecare direcție, din cercetarea tradițională, şi-a dovedit utilitatea pînă la o margine a adevărului. Folcloriştii (- literați) de profesie, începînd cu Dimitrie Caracostea, au pus în evidență faptul că *Miorița* reprezintă, prin numărul mare de variante, de motive şi de tipuri, un „complex cultural” („complexul *Miorița*”), de vechime multiseculară şi cunoscut, deopotrivă pe toată întinderea spațiului limbii române, asemenea cuvintelor din lexicul principal: *casă, familie, mamă, frate, pîine, țară, cer, soare.* A fost asigurată abordarea pluridisciplinară a textului, căpătînd drept de omologare (şi nu de excludere) orice informație ştiințifică, indiferent din ce domeniu provine. Importantă mi se pare acumularea acestor date şi mai ales sintetizarea lor, în aşa fel încît cercetarea să nu pară limitată la aspectul pur etnografic, folcloristic, literar, istorist, etc. Toate pot fi cuprinse într- o sinteză superioară, reprezentînd „esența”, chipul de profunzime al poemei, cel pe care îl caută, cu vagi presupoziții, fiecare cercetător în parte.

2. Nu este suficient să gîndim în spiritul interdiscilinarității pentru a ne asigura de înțelegerea „deschisă” asupra poemei. Aceasta riscă oricînd să devină o operație mecanică, de simplă alăturare şi nu de coordonare; de multiplicare şi nu de sintetizare. Pornesc de la următoarea teză: *Miorița,* se pare, a devenit, în evoluția ei istorică, *un sistem de texte integrate şi transparente.* Termenii *integrare* şi *transparență* indică direcția unor procese de facere şi de prefacere care au avut loc în viața textului. De aceea, nu este posibilă radiografierea matematică a celui „mai vechi” tip de text şi nici nu poate fi precizată natura lui inițială: pur etnografică, pur mitologică, pur religioasă (ritualistică, superstițioasă), pur literară, aşa cum au încercat să arate, fiecare operînd pe parcela lui proprie. De fapt, nici nu mi se pare că faptul ar fi decisiv pentru cunoaşterea problemei în esența şi în generalitatea ei.

3. Probabil că”primul” text le purta pe toate celelalte în forme latente. Dacă pe parcurs s- a ivit un element nou, dar prefigurat în germene, el a putut să coexiste cu altul „mai vechi”. Şi într- o parte şi în alta s- a produs fenomenul de *transparență,* în sensul că unul şi- a atenuat anumite aspecte mai tranşante, devenite „inactuale” (spre exemplu, moldoveanul urmează a fi ucis din motive difuze, poate „economice”, nu ritualistice), în vreme ce al doilea şi- a permis o modelare mai corespunzătoare. Transparența se reafirmă ori de cîte ori este nevoie, astfel că nimic nu se pierde din istoria semantică a *Mioriței,* realitatea fiind favorizată de (şi întrezărită în) *corpus* – ul de variante.

4. Se poate ca un anume sens să apară mai accentuat într- o anume variantă în raport cu alta. De aceea transparența se cuvine căutată nu numai în interiorul unui text determinat, ci şi prin relație cu altul, aparent nesemnificativ, pe cale comparativă. Se confirmă legea „mutației ontologice” despre care vorbeşte Eliade. Autorul susține cu argumente plauzibile că totdeauna cînd are loc o revoluție în cultura tradițională (spre exemplu, apariția agriculturii, cunoaşterea prelucrării metalelor, decoperirea virtuților

terapeutice ale plantelor) noua mitologie se pune de acord cu cea veche, resemantizîndu-şi tehnicile şi limbajele. Astfel, elementele de cultură, indiferent de aspectele particulare: mitologic, etnografic, literar, estetico- filosofic, situîndu- se „la acelaşi nivel ontologic", se contemporaneizează, îşi devin corespondente. Dacă le recunoaştem clandestinitatea esoterică şi îndepărtat - varuniană, unde e cazul, nu trebuie să le negăm disponibilitatea spre o hermeneutică riguroasă în planul simetriilor cosmice. „Maica bătrînă", personaj baladesc de „curte feudală", devine cosemantic cu Magna Mater şi cu Maica Domnului prin lamentațiile prilejuite de pierderea fiului, ucis ca Om, ca ostaş, ca pelerin ori ca „plantă". Datorită polisemantismului mitologic, trăsăturile personajului îşi încifrează înțelesurile locale (mitul vegetației, povestea ciobanului, a ostaşului) şi se universalizează: mama ce- şi caută fiul pierdut în urma unei întîmplări năprasnice.

Suntem în măsură să definim *Miorița* în două moduri. Este vorba de un mod istorico-structural: *sistem de texte integrate şi transparente* şi de altul tipologic, *poemă* ce se caracterizează printr- o *imposibilă şi paradoxală îmbinare de genuri*. Acestora li se poate adăuga încă o încercare de definire, dictată de statutul oralității şi de mentalul colectiv: *Miorița* este o capodoperă ce realizează în imagini sensibile şi dramatice o viziune epopeică şi destinală asupra existenței. Aici se impun atenției şi se presupun trei termeni tehnici şi, mai ales, prestigioşi care necesită scurte lămuriri, în măsura în care îndreaptă atenția în direcție axiologică. Ei se contopesc în conceptul de capodoperă. Aşadar, prin capodoperă se înțelege o creație *unică, exemplară* şi de *tip genial* (Im. Kant), ce – şi justifică ființarea prin propriile ei regului. Formele sensibile se bucură de prestigiul unicității: viziunea sofianică transpusă în metafore paradisiace; modelul ideal de frumusețe al păstorului realizat prin imagini „imposibile" („Perişorul lui, peana corbului, / Mustăcioara lui, spicul grîului"); alegoria moartea- nuntă, constituită dintr- o formă poetică „răsturnată"; eroismul gîndirii, adică „seninătatea abstractă" în fața morții. Ne aflăm, deci, într- un spațiu al paradoxurilor, specific doar capodoperei.

A spune că *Miorița* este o epopee riscăm să recurgem la vocabularul romanticilor. Şi Al. Russo şi Vasile Alecsandri au apreciat- o în aceiaşi termeni. Nu căutăm înțelesuri homeriene, dar tindem spre o lărgire semantică a cuvîntului epopee, în funcție de materialul românesc şi de situarea lui în oralitate. Şi iată cum: *Miorița* s- a întrupat, literar şi muzical vorbind, într- un număr de peste 1200 de variante, cunoscute pe întreg teritoriul carpato- danubian şi nistriano- pontic. Aşadar, să reținem: *Iliada*, ca formă închisă, aşa cum s- a transmis în lumea civilizată, prin scriere, a circulat, mai întîi, în toată Helada, pînă a căpătat o redactare definitivă; *Miorița*, formă deschisă şi fărîmițată în „variante", s- a răspîndit în vechime ca şi „astăzi", fără nici o îngrădire. Poate nici o „epopee" din lume nu s- a bucurat de un asemenea statut prestigios în oralitate: de a modela întreaga etnie şi de a continua să viețuiască în mod real, ca manifestare poetică mereu actualizată. Tocmai de aceea poema nu se reduce la descrierea etnografică, a păstoritului şi nici la un asasinat aventurier cum şi- a închipuit G. Călinescu, deşi i se găseşte locul printre „miturile fundamentale". Mediul agro- păstoresc reprezintă doar cadrul „fizic" al unei problematici complexe, după cum Shakespeare a avut nevoie, pentru *Hamlet* , de ceața daneză. În asemenea condiții (de ceață, de păstorit şi pot fi invocate încă multe altele de acest fel), personajele, înălțîndu- se printr- un eroic efort de voință, au de înfruntat cumplite realități spirituale, general – umane, ce definesc existența lor tragică. Cînd i se vorbeşte despre moarte, păstorul nu se gîndeşte la sine. Cum s- a mai observat, dacă ar fi procedat astfel, ar fi transformat moartea, dintr- o problemă gravă şi

de interes universal, într- un accident rezolvabil prin baltag. Cine ridică baltagul nu rezolvă nici problema morții sale, nici a altora, ci o permanentizează. Eroul a ales, în locul violenței, curajul întrebării. Nici mioara oraculară nu- l sfătuieşte altfel pe ocrotitorul său. Iar întrebarea este, prin definiție, filosofică şi destinală.

Deținem datele unei înțelegeri cuprinzătoare şi esențiale: epopee păstorească? cîntec liric din epoca geto - dacă ori daco- romană? frică de strigoi? colind – baladă – bocet? Toate aceste la un loc şi mai mult decît atît. Dacă operăm din definiție în definiție, *Miorița* întruchipează, în ultimă instanță, *o metafizică a morții* . Să nu ne oprim la suprafața lucrurilor înfățişate. Avem de a face cu o multitudine de pretexte care țin de tehnica limbajului în asociere cu parcursul suitor al gîndirii, aşa cum se întîmplă în orice domeniu al artei, indiferent de oralitate sau de cultura alfabetă, savantă. Problematica ce interesează înainte de toate priveşte tipul de metafizică la care aspiră poema românească. Orice moarte presupune o metafizică, în măsura în care este şi „experimentată", pe o treaptă culturală distinctă. Înălțarea în cultură este însoțită de diferențieri calitative, de substanță în ideologia morții. Se cunosc cazuri în care reperele fundamentale: integrarea în cosmicitate, iluzia întîlnirii cu ființe tutelare şi divine, mîntuirea şi libertatea spiritului, nu reuşesc să se desprindă de materialitatea unor experiențe arhaice nemijlocite. La prima vedere, se pare că aşa ar sta lucrurile şi cu păstorul mioritic. El doreşte să fie depus în apropierea stînii, pentru a continua şi „dincolo" un mod de viață asemănător cu cel al existenței încarnate. S- a văzut aici „dragostea" omului pentru munca şi uneltele sale (se riscă aici o simplificare, o îngustare, o retardare), un tip de gîndire obiectuală „specific" oralității, după care lumea ideilor nu s- ar pune în mişcare decît prin manevrarea directă şi condiționată a lucrurilor. Doar dacă dăm relației lucru – cuvînt o accepțiune modernă (Noica, Wittgenstein), „lucrul" reprezintă începutul şi sfîrşitul cunoaşterii înseşi. Este cunoaşterea în esențialitatea sa. Intenția păstorului nu are un sens limitat, subsumat breslei şi oralității, ci unul destinal, raportabil, e drept, la comportamentele mitice. Asemenea oricărui ins din marea colectivitate care poartă pe umeri povara universală a tradiției, el respectă consensul secolelor, acela de a se retrage cu „nostalgie" în cosmicitate, de a redeveni congener cu elementele, punct de plecare al tuturor renaşterilor.

Integrarea în cosmicitate (pentru omul şcolit prin carte, supraviețuire iluzorie în cultură, în lumea ideilor, în istorie), deci suportul metafizic al morții păstorului, are mai multe cote de înțeles, cum spuneam, dezvăluind interesul teoretic acut al problemei. Să ne oprim asupra aspectului – pretextului etnografic amintit, din fondul precreştin, anume dorința eroului de a fi îngropat „în dosul stînii". Poate fi identificat eminescianul *aproapele- departele* din *Mai am un singur dor*. Integrarea în topografia mitică şi intelectualizată, de data aceasta are un cuprins ambivalent: insul se închipuie *departe* şi totuşi *aproape*, datorită condiției sale ubicue. Nu poate fi vorba în nici un caz de o gîndire simplistă şi obiectuală, de vreme ce *departele* este în acelaşi timp echivalent cu *aproapele.* Obiectele şi- au pierdut fizicalitatea şi – şi reclamă prezența în transfenomenalitate. În aceeaşi perspectivă, cosmosul „dalbului de pribeag" cuprinde deodată lumea „văzutelor" şi „nevăzutelor", pentru că, experimentînd „marea trecere" călătorul îşi însuşeşete o viziune unitară şi generală asupra existenței. Sintagma reziduală „să –mi aud cîinii" se vrea receptată la modul convențional, nu cum ne- o sugerează vorbirea cotidiană, ea aflîndu- se printre limbajele speciale. Dat fiind că insul este plasat într- o ritmică universală şi cosmică, are învestitura de a veghea asupra necuprinsului,

figurat prin cele două segmente ale *realului*: lumea „de dincoace” şi lumea „de dincolo”. Această viziune integratoare şi responsabilă caracterizează gîndirea tradiţională în metafizica ei ingenuă. Se cunosc sentinţe orale, ca de pildă: „o viaţă are omul şi cu moartea, două”, în care segmentele amintite ale existenţei sunt sigur corespondente, mai mult, interşanjabile. Experimentînd „marea trecere”, omul le unifică într- un tot existenţial şi le imprimă o direcţie spre fericire, adică spre escaton.

Funcţia responsabilă a păstorului situat în post- mortem la nivelul cosmic a *aproape-departelui* presupune şi alte semne întru înţelegere. Eroul vine dintr- un străvechi fond mitic, de natură varuniană, dominat de Magna Mater, potrivit căruia existenţa ar fi o curgere fantastică şi mirifică de bogăţii. Ele dau impresia de corn al abundenţei supravegheat de fiinţe divine şi binevoitoare. Multe colinde şi basme sunt consonante cu această viziune paradisiacă. Citim în colinde mitologice cu fond precreştin: „Sub cearcănul lunii ei, / Viţa- i verde iedera! / Trec pluguri negre cu boi, / Ciopoare dalbe de oi, / Viţa – i verde iedera!”. Sau: „Ia sculaţi, sculaţi, / Voi boieri bogaţi, / De mi vă uitaţi, / Pe- o gură de vale, / Vouă vi se pare / Tot soare răsare. / Ci vouă vă vine / Tot cirezi de vaci...”. Exemplele dezvăluie un imaginar mioritic. *cearcănul lunii, gura de vale, plaiul* sunt unite şi sacralizate prin aceeaşi viziune sofianică. În această curgere misterică de lume şi de lumi infinite, nimic nu se pierde, totul e în devenire, în rotire. Orice accident, de tipul asasinatului mioritic, să spunem, angajează totalul, impune presant valorizarea şi re- valorizarea existentului. Ceea ce i se întîmplă unuia îi angajează pe toţi în marea mişcare cosmică. Dacă are loc un sacrificiu sîngeros, o ruptură, *ordinea* trebuie restabilită în ritmul îndătinat al misterelor. Moartea nu este, deci, *închidere*, de unde şi participarea cosmică la festivitatea nunţii, care poate fi proiecţia, din oglindă, a celeilalte festivităţi, moartea.

Aceeaşi viziune perspectivistică se înscrie şi în plan mitico- estetic. În faţa Păstorului nu se află un abis existenţial care să - l angoaseze, ci o lume mirifică, incitatoare. Drept urmare, moartea nu- şi arată chipul hidos şi înfricoşător. Simbolul „facla întoarsă” incifrează şi ascunde sensul dramatic al funerarului. Imaginea tînărului condus de faclă dă impresia de „curgere”, amestecîndu- se cu alte imagini, indistincte, fără adresă precisă: la „viaţă” ori la „moarte”. Fireşte, simbolul „facla întoarsă” (onirismul scoate la iveală şi altele), cînd se arată (şi cui i se arată) avertizează asupra sensului special al existenţei, fără accente dramatice. I s- a arătat, ca „vestire”, şi păstorului. Eroul l- a descifrat cu luciditate, ca orice ins cultivat prin tradiţie, înţelegîndu- i semnificaţia mai înaltă.

Viziunea perspectivistică, momentul feeric al trecerii (mutaţia ontologică nuntă – moarte) şi imaginea estetizată a morţii exclud imaginarul terifiant şi teama. Iluzia integrării în cosmicitate nu se poate concepe sub presiunea strivitoare a unui ecran sumbru. Este drept că momentul trecerii presupune un ritual complex, avînd multe etape în anterioritate, cu caracter iniţiatic, pregătitor, care să asigure transformarea liturgică a fiinţei, înseninarea finală. Cărţile morţilor, cele mai cunoscute, tibetană şi egipteană, sunt axate tocmai pe această idee a eliberării neofitului de frică, a integrării voluntare, curajoase. Şi *Miorița* reprezintă o „carte jucată” a morţii, o punere în scenă; şi ea tratează moartea resurecţională prin asumare şi jertfă.

Frica nu este creatoare, numai curajul, fapta. Ea imolează fiinţa, nu o „salvează”. În legătură cu Mănăstirea de pe Argeş spunem, după Mircea Eliade, că noua construcţie a căpătat suflet prin sacrificiu sîngeros şi voluntar, fiind omologată astfel, în plan cosmic, drept *axis mundi*. Condiţia a fost ca jertfa să- şi mute sensul ontologic de la *dramă* la *joc*,

aşa cum s- a fixat în varianta românească. Neparticiparea voluntară a Anei ar fi zădărnicit construcția, iar îngroparea în zid, cu plîns şi blestem, ar fi însemnat *închidere*. Nici în *Miorița* sacrificiul nu trebuia să pară sîngeros şi dramatic. Aici nu este vorba de construcție în piatră, ci de o *re- construcție* în spirit, anume de re- facere a ființei umane înseşi, amenințată cu surparea datorită fricii demolatoare ce zace în adîncuri. Frica trebuia învinsă printr- un eroism al faptei, de care s- a dovedit a fi vrednic un adevărat *aristos* (Duiliu Zamfirescu). Este un eroism al gîndului (nu al muşchiului), rezultat din înseşi înfruntarea morții atotbiruitoare.

NOTE

1. Nicolae Rădulescu, *Lazăr, o versiune românească a eroului vegetațional*. În Revista de Etnografie şi Folclor, 1966, nr. 4 p. 34
2. S.N.Kramer, *Istoria începe la Sumer*. Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1962, p. 220--221
3. *Tăblițele de argilă*. Scrieri din Orientul antic. Traducere, Prefață şi Note de Constantin Daniel şi Ion Acsan. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1981, p. 64
4. *Tăblițele de argilă*, loc. cit., p.66
5. Idem, p. 67
6. Cf. M.E.Matie, *Miturile Egiptului antic*. Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1958, p. 50
7. M.E.Matie, lucr. cit., p. 52 – 53
8. Ion Cuceu şi Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare româneşti*. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1988, p. 16 şi respectiv 17
9. Ion Cuceu şi Maria Cuceu, lucr. cit., p. 116
10. Idem, p. 127
11. Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale româneşti*. Ediție revăzută, Postfață de Rodica Zane. Bucureşti, Editura „Univers”, 1999, p. 123 – 124
12. Mihai Pop, lucr. cit., p. 125
13. *Istoria literaturii române*, I. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1964, p. 31
14. *Tăblițele de argilă*, lucr. cit., p. 211 şi 212
15. Vergilius, *Bucolice. Georgice*. Editura pentru Literatură universală. Bucureşti, 1967, p. 55 - 56
16. Mihai Pop, lucr. cit., p. 124
17. Gheorghe Vrabie, *De civitate rustica*. Editura „Grai şi Suflet – Cultura Națională”, Bucureşti, 1999, p. 42
18. M.E.Matie, lucr. cit., p.61
19. Publius Ovidius Naso, *Metamorfoze*. Traducere de Ion Florescu. Ediție îngrijită de Dorin Onofrei. Editura „Gunivas”, Chişinău, 2009, p. 243
20. Publius Ovidius Naso, Idem, p. 245
21. Idem, p. 246 - 247
22. Adrian Fochi, *Miorița.* Tipologie. Circulație. Geneză. Texte. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1964, p. 68o
23. Adrian Fochi, *Miorița,* Idem, p. 664
24. Idem, p. 665
25. Idem, p. 672
26. Idem, p. 647
27. Idem, p. 649

28. Sabin Drăgoi, *303 colinde cu text şi melodie.* Craiova, „Scrisul Românesc”, 1931, p- 17 - 18
29. Sabin Drăgoi, Idem, p. 67
30. Idem, p. 50
31. Al. I. Amzulescu,
32. Fustel de Coulanges, *Cetatea antică.* Studiua asupra cultului, dreptului şi instituţiilor Greciei şi Romei. Volumul I. Traducere de Mioara şi Pan Izverna. Traducerea notelor de Elena Lazăr. Prefaţă de Radu Florescu. Editura „Meridiane”, Bucureşti, 1984, p. 132
33. Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, III. Introducere, Indice tematic şi bibliografie, Antologie. „Ediţii critice de folclor”. Genuri. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 69
34. Al. I. Amzulescu, Idem, p. 70
35. Idem, p. 70 - 71
36. Idem, p. 72
37. Idem, p. 73
38. Idem, p. 58 - 59

39. Constantin C. Giurescu, *Istoria pescuitului şi piscicultura la români,* I. Editura Academiei Române, Bucureşti, 1964, p. 29
40. Constantin C. Giurescu, lucr. cit. , p.314
41. Al. I. Amzulescu, lucr. cit., p. 60
42. Sabin Drăgoi, lucr. cit., p. 29 – 30
43. Sabin Drăgoi, Idem, p. 238 - 239
44. Idem, p. 201
45. Idem, p. 210
46. Idem, p. 223
47. Adrian Fochi, lucr. cit., p. 744
48. Adrian Fochi, Idem, p. 765
50. *Gîndirea hitită în texte.* Studiu introductiv de Constantin Daniel. Traducere, notiţe introductive şi note de Athanasie Negoiţă. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică. Bucureşti, 1986, (planşe ilustrative la pg. 160 - 161
51. Elias Lönnrot, *Kalevala.* Epopee populară finlandeză, I. Prefaţă şi note de Iulian Vesper. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 188
52. Adrian Fochi, lucr. cit., p.756
53. *Moartea păstorului Dumuzi.* În vol. *Tăbliţele de argilă*, loc. cit., p. 15
54. *Mitul lui Telepinus.* În vol. *Tabliţele de argilă*, idem, p. 228 - 229
55. Idem, p. 231
56. Idem, p. 234
57. *Rig – Veda*, Cîntul X. În vol. *Cultură şi filosofie indiană în texte şi studii,* I. Traducere din limba sanscrită de Theofil Simenschy. Ediţie îngrijită, Cuvînt înainte şi Note de Cicerone Poghirc. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 113 - 114
58. *Tăbliţele de argilă*, loc. cit., p. 31
59. Mircea Eliade, *Un amănunt din Parsifal.* Revista Fundaţiilor Regale, 1938 (Anul V), nr. 2 (Februarie), p. 423

60. Mircea Eliade, lucr. cit., p. 424
61. Mircea Eliade, Idem, p. 225 - 226
62. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În româneşte de Paul G. Dinopol. Prefață de Vasile Nicolescu. Editura „Univers”, Bucureşti, 1978, p. 5
63. Plutarh, *Despre Isis şi Osiris*. Traducere, Cuvînt înainte şi Note de Maria Genescu. Editura Herald, Bucureşti, 2006, p. 41
64. Plutarh, *Despre Isis şi Osiris,* Idem, p. 58 - 59
65. Plutarh, Idem, p. 36 - 37
66. Plutarh, Idem, p. 51 - 52
67. *Cartea morților egipteni. Papirusul Ani*. Ediția a II- a revăzută şi adăugită. Traducere, Notă şi note introductive de Maria Genescu. Editura Herald, Bucureşti, 2007, p. 200
68. G. Popa – Lisseanu, *Dacia în autorii clasici,* II. Autori greci şi bizantini. Imprimeria Națională, Bucureşti, 1943, p. 45
69. Plutarh, lucr. cit., p. 25 - 26
70. Plutarh, Idem, p. 26
71. Hadrian Daicoviciu, *Dacii*. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 195
72. Ioan Rodeanu, *Graiul pietrelor de la Sarmizegetuza*. Volumul I. Editura „Litera”, Bucureşti, 1980, p. 9
73. Hadrian Daicoviciu, lucr. cit., p. 265
74. Platon, *Apărarea lui Socrate*. În volumul *Opere* I. Ediția a II- a. Ediție îngrijită de Petru Creția şi Constantin Noica. Studiu introductiv de Ion Barbu. Traducere, note introductive şi note de Francisca Băltăceanu. Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 32
75. Platon, Idem, p. 75
76. Aram M. Frenkian, *De ce a fost condamnat la moarte Socrate*? (Extras din) Revista de Filosofie, nr. 3 – 4 (Iulie – Decembrie) Bucureşti, 1942, p. 215
77. Aram M. Frenkian, Idem, p. 217
78. Platon, Idem, p. 31
79. *Folclor din Oltenia şi Muntenia*. Texte alese din colecții inedite. Vol. V. Ediție de Iordan Datcu. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1970, p. 63
80. C. Mohanu, *Fîntîna dorului*. Poezii populare din Țara Loviştei. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1975, p. 98
81. *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, lucr. cit., p. 86
82. *La luncile soarelui*. Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită şi Prefață de Monica Brătulescu. Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 35 – 36
83. *La luncile soarelui*, Idem, p. 38
84. Idem, p. 37
85. Sabin Drăgoi, lucr. cit., p. 19
86. Alexandru Viciu, *Colinde din Ardeal*. Librăriile Socec şi Sfetea. Bucureşti – Leipzig, 1914, p. 42 – 43
87. L. Lipin şi A. Belov, *Cărțile de lut*.Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1960, p. 268 – 269
88. Richard Lewinsohn, *O istorie a animalelor*. Rolul lor în dezvoltarea civilizației umane. Traducere de Ruxandra Munteanu. Prefață şi note suplimentare de Mihail Cociu. Editura „Meridiane”, Bucureşti, 1988, p. 154

89. Silvia Chițimia, *De la Calea lactee la fîntîna cu lapte dulce.* Laptele ca aliment şi element ceremonial. În „Datina”, Constanța, 2003, (nr. 30), p. 1
90. Mircea Eliade, *Jurnal,* I (1941 – 1962). Ediție îngrijită de Mircea Handoca. Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 338
91. Adrian Fochi, lucr. cit., p. 579
92. Idem, p. 611
93. Mircea Bârsilă, *Fecioara divină şi Cerbul.* Editura „Calende”, Piteşti, 1999, p. 132
94. Adrian Fochi, lucr. cit., p. 623
95. Simeon Florea Marian, *Naşterea la român.* Studiu etnografic. Ediție îngrijită, introducere, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu. Editura „Saeculum I. O.”. Bucureşti, 2008, p. 72
96. Simeon Florea Marian, Idem, p. 74
97. Simeon Florea Marian, *Înmormîntarea la români*. Studiu etnografic. Ediție îngrijită, introducere, bibliografie şi glosar de Iordan Datcu. Editura „Saeculum vizual”. Bucureşti, 2008, p. 44
98. Simeon Florea Marian, Idem, p. 40
99. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, loc. cit., p. 6
100. Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, II. Ediție îngrijită de D. Murăraşu. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1973, p. 189 – 190
101. Vasile Alecsandri, Idem, p. 89 (pentru nota de la subsol aparținînd editorului).
102. Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti.*Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1974, p. 90
103. Al. Russo, *Scrieri.* Ediție de Petre V. Haneş. Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Göll, 1908, p. 18
104. Ovidiu Bîrlea, lucr. cit., p. 79
105. Simion Fl. Marian, *Ornitologie populară românească*. Tom I. Cernăuți, Tip. R. Erckhardt, 1883, p. III
106. Titu Maiorescu, *Critice.* Ediție îngrijită de Domnica Filimon. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1984, p. 646
107. Petru Caraman, *Studii de folclor,* II. Ediție îngrijită de Viorica Săvulescu. Stgudiu lui70
108. Eugen Lovinescu, *Miorița şi psihologia etnică.* În vol. *Scrieri Aqua forte.* Ediție îngrijită de Eugen Simion. Editura „Minerva”, Bucureşti, 1970, ă. 318
99.

Postfață de **Ştefan Arteni**

ADDENDA

1. **Triumful capodoperei**

Gîndirea oficială, căzută în patima ideologizării şi a intereselor de grup, poartă război cu capodopera. Asta decurge din confuzia regretabilă a valorilor, fenomen provocat cu intenție în modernitate şi, mai cu seamă, în postmodernism, din dorința unui grup restrîns şi potentat de a impune dictatul şi canonul în viața culturală. Este îndepărtată, astfel,

judecata responsabilă, necesară şi vitală. Criteriile obiective de valorizare, ideea de creaţie autentică şi perenă, singura în măsură să arate calitatea omului şi să apropie generaţiile de peste secole, nu să le dezbine; conceptele de *adevăr, bine, frumos*, unite glorios în *tripticul axiologic fundamental*, toate acestea sunt împinse diabolic spre groapa comună. Omului de geniu i se rezervă locul „în debara". Homer, Ovidiu, Cervantes, Goethe lipsesc, de regulă, din manualele şcolare, sub pretexte puerile, ca şi Eschil, Shakespeare, Ibsen, Caragiale de pe scenele teatrelor naţionale.

Dar capodopera se apără singură, rămînînd neclintită în propria ei constelaţie şi familie de valori de tip calitativ. Dacă se pretextează cu inconştienţă că *Iliada* nu mai este astăzi înţeleasă, că romanul lui Balzac nu mai prezintă „interes", poezia lui Villon ori a lui Baudelaire nu mai atrage tînăra generaţie, „vina" n- o poartă autorii clasici.

Este şi cazul *Mioriţei*. Împotriva campaniei de denigrare, iniţiată de „sus", din cercuri obscure, pornită în anii de demolare postdecembristă, făţişă, sistematică, îndîrjită, lectorii de bună credinţă ca şi cercetătorii de profesie, slujitori ai adevărului şi ai valorilor consacrate, nu s- au lăsat antrenaţi în jocul propagandei mincinoase. Permanent s – au aflat în contrareplică, utilizînd argumente temeinice, de nivel şi imbatabile. O privire atentă asupra vieţii literare din ultimele două decenii dezvăluie realitatea că *Mioriţa* i- a preocupat pe specialiştii de autoritate într- o manieră mult mai susţinută decît în orice perioadă din istoria acestei capodopere, şi cu rezultate remarcabile. Este o veritabilă critică a criticii, echilibrată, fără părtinire, care pune în situaţie ridicolă retorica răutăcioasă şi complet necredibilă a adversarilor. Ca ilustrare, am selectat trei cronici, dintr- un număr mai mare, consacrate unor cărţi recent apărute pe tema în discuţie şi publicate la rubrica mea din revista „Convorbiri literare", întitulată „Cartea de etnologie". Acesta este conţinutul paginilor ce urmează.

A. **O nouă exegeză a Mioriţei**

Mioriţei i se consacră mereu studii de valoare, împotriva tendinţei de ultimă oră de a se acorda culturilor prealfabete consultaţie minoră, chiar depreciativă. Se dovedeşte că în „conflictul civilizaţiilor", aprins dramatic în lumea contemporană, realitatea gravă a morţii, asumată curajos de păstorul carpatic, gînditor şi artist anonim, se menţine fără să se erodeze o clipă ca interes tematic şi ca meditaţie filosofică. Pare că începe să se înţeleagă, în sfîrşit, rostul întîmplării de „pe- un picior de plai", derutantă şi greu accesibilă în datele ei esenţiale şi specifice. Căci nu este vorba de un simplu omor, întimpinat cu frică, lene ori resemnare, cum s- a presupus cu uşurătate, ci de o încercare grea, în planul vieţii sufleteşti şi al ideilor, pe care fiinţa şi- o impune, pentru a se defini ca umanitate, în raport cu sine, cu lumea şi cu Dumnezeu.

Mioriţa s- a arătat a fi, într- adevăr, „o enigmă n – esplicată". La un examen al culturilor mulţi ne întrec de la distanţă prin războaie grozave, prin rafinamente diplomatice, prin descoperiri tehnice care au schimbat faţa lumii, în bine ori în rău; prin capodopere artistice, prin forme de trai cotidian de înaltă civilizaţie. Nu trebuie să fim mîhniţi, să ne umilim, cum ar dori aculturnicii, să ne credem neputincioşi, ci să ne bucurăm, pe cît e omeneşte posibil de izbînzile altora. Îndemnul decurge chiar din „testamentul" mioritic. Fiecare cu zestrea lui. Noi, românii, am depus (şi continuăm s- o facem) o probă de comportament existenţial în cel mai sensibil moment ontologic, de fiinţare a fiinţei, moartea; ar spune Martin Heidegger: în inima *Dasein* – ului. Multă

vreme va trece peste omenire şi moartea carpatică va avea mereu şansa de a fi invocată în „conflictul civilizațiilor”, pentru ca umanitatea să nu se abată de la direcțiile ei esențiale. Se va dovedi în scurt timp (şi semne deja se arată) că nici o capodoperă artistică universală, de nicăierei şi de niciunde, nu pune în ecuație problematica morții cu aceeaşi ardoare, cutremurare şi interes pentru a reține în imagine înseninată, prea adesea tulburată, chipul omului ajuns la mare cumpănă.

Fapt demn de reținut şi semnificativ, totodată, este că cercetarea mioritică mai nouă se bucură de sprijinul specialiştilor de primă competență, aceiaşi care au observat fenomenele la fața locului şi au încercat, fără prejudecată, să le situeze în generalitatea umanului. În această direcție se înscrie cu fermitate *Miorița la dacoromâni şi aromâni*, lucrare asumată de Nicolae Saramandu şi Emilia Şt. Milicescu („Minerva”, Bucureşti, 1992), care dovedeşte extinderea „spațiului mioritic”, acoperind toate granițele naturale ale limbii române: Sau *Miorița şi alte studii şi note de folclor românesc* (Al. I. Amzulescu, Bucureşti, Centrul Național de Conservare şi Valorificare, 2001), unde atenția se abate spre riturile profesionale dezvăluite de colinda transilvană; ceea ce pune în discurs intenția Păstorului de a- şi construi un orizont propriu de viață familială, dar şi general- uman în spațiul actelor de gîndire. O altă *Mioriță*, de acut interes contemporan, se datorează lui Al. Husar (Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1994), lucrare polemică, restauratoare de adevăr şi realitate şi care stabileşte din nou şi din nou punctele noastre de convergență spre mioritism, la toate nivelele de cultură, orale şi savante. Autorii reuşesc, prin efort comun, să scoată *mioritologia* din impas. Ei nu repetă vechile idei, fecunde la vremea lor, dar care începuseră să devină apăsătoare prin repetiție, ci găsesc noi căi de acces către esența problemei, reînnoind- o, revitalizînd- o, aşa cum şi Moartea se vrea mereu prezentă.

Cea mai recentă abordare, inedită şi ea ca perspectivă ştiințifică, a efectuat- o Ştefania Mincu, *Miorița – o hermeneutică ontologică* (Constanța, „Pontica”, 2002). Titlul arată direcția investigațiilor. Autoarea a avut forța intelectuală, dublată de competență, să pună textele, *în totalitatea lor*, sub severă observație, din unghiuri diverse şi să le delimiteze cu precizie în sfera lor de cuprindere, formală ori semantică. Este un prim şi obligatoriu demers hermeneutic. Punînd în mişcare instrumentalul analitic al lui Martin Heidegger din *Sein und Zeit* autoarea dovedeşte perfectă aplicare pe teren mioritic în ce priveşte constituirea şi fenomenologia *Dasein* ului. Se constată că nu numai despre un păstor pierdut în pustietate geografică este vorba în *Miorița*, în primul rînd, ci despre Ființă ca prototip al umanității, care ştie să- şi chiverniseasca actele sub presiunea unui soroc, fără drept de recurs, plasat într- un timp imprevizibil. Orice inscripție de cimitir, chiar dacă se reduce la nume şi dată, fără poezele de circumstanță şi de naivă tristețe, constituie semnul prefigurării sorocului. Inscripția nu omoară, doar aminteşte. Se şi spune: „i – a venit sorocul”, ca anunț al unui moment decisiv. Nu înțeleptul, ci nebunul trece fluierînd prin cimitir şi prin viață. Una este să priveşti „clipa cea repede” cu lenea celui care- şi spune „mai este” şi alta să- ți creezi „certitudinea” (- iluzie) c- o poți transfera imaginar în prezent, făcînd- o să te însoțească aproape, cu discreție.

Este lecția *Dasein* – ului, ne spune autoarea. Finitudinea acestuia înseamnă tocmai Moartea. Viața curge fără folos spiritual atîta timp cît individul nu se întrebă în legătură cu rostul şi întinderea sinelui său. În momentul în care Ființa (cu majusculă) devine conştientă de sine, adică realizează că *se află* în lume, *aici* şi *acum*, în sensul lui *Da*, cu răspunderi grave, Moartea îi sare în față ca o leoaică, aşa cum Iubirea, corelat al Morții, îi

apărea „vie” şi „prezentă” lui Nichita Stănescu. Asta i s- a întîmplat şi Păstorului; lui i- a sosit clipa interogatoare a morții, adică a *Dasein* – ului, de aceea se simte dator față de sine şi de ai săi, să se manifeste *aici* şi *acum.* Suntem îndemnați să credem că *aici* – ul şi *acum* – ul, atribute temporale tipic heideggerene sunt semne asociate (ori substitute) ale celor doi autori ai „complotului”, care, în mod paradoxal, ne asigură Ştefania Mincu, nu doresc, în fond, să- l asasineze pe păstorul „streinel”, ci să- l inițieze întru moarte, adică să- l salveze de orice moarte, mai precis, de moartea „rea”, urîtă, laşă, suferită cu inconştiență. Aşa se justifică demersul ontologic al mioritismului. Din această perspectivă, atenția se abate spre făgaşul firesc: Ființa (cu majusculă) devine capabilă să judece moartea, cu alte cuvinte, să se situeze în *Dasein*. Perspectiva etnografică se cuvine drastic limitată: ea pune accent pe conflictul dintre „rivali” şi pe „omor”, dîndu- se cîştig de cauză factologiei, nu fenomenologiei. Opțiunea teoretică şi aplicativă a autoarei porneşte de la convingerea că hermeneutica heideggeriană, nu alta, pune în centrul preocupărilor destinul tensionat al Ființei înălțată prin decizia proprie de a interoga Moartea *aici* şi *acum*, cu intenția de atenuare a angoasei; nu numai ca aventură a cunoaşterii dictată de întrebarea „ce- o fi dincolo”, ci şi ca mod de întărire a umanității în om.

Ceea ce i- a asigurat Ştefaniei Mincu succes evident pe parcursul întregii cărți este lectura proprie, fără prejudecată. Este singura cale adevărată, de altfel, cu privire la textele mioritice, dată fiind tipologia complexă, resfirată pe mari întinderi spațio-temporale. Apare limpede diferența față de tradiția folcloristică, orientată secvențial, pe grupuri de texte. Se pleda pentru eliminări arbitrare. În asemenea condiții hermeneutica nu- şi găseşte suport sigur, nici în privința materialului faptic, nici în fixarea unor repere orientative în derularea discursului critic. Autoarea acordă statut egal tuturor tipurilor de texte, de la colind la baladă, de la cîntec la descîntec. Luate laolaltă, în *corpus*, obligă la abordarea hermeneutică. Faptul se impune cu atît mai mult cu cît unele texte tind să se sustragă satutului de *variantă*, în sensul că se disting prin informații individualizante, „proprii”, chiar contradictorii în raport cu altele („maica bătrînă” din balada de curte feudala / înlocuită de Fecioara Maria în colinda creştină), dar omologabile la un nivel superior de ființare, tip *coïncidentia oppositorum*; ceea ce este ideal pentru investigația hermeneutică eficientă. Totalul de texte depăşeşte, prin încapsulare, mulțimea variantelor, fără să- şi piardă statutul cîştigat în ansamblul tipologiei. Copacii devin pădure. Un text, o *Mioriță* scoate la iveală un amănunt inedit despre „mioara năzdrăvană”; în altă parte, în legătură cu distribuirea rolurilor, sau cu însemnele profesionale ori etico- estetice ale Păstorului, cu „maica bătrînă”, alegoria, configurația cosmică, etc. Aşa se ordonează semnele care înscriu, în devenire privind modul de constituire, pas cu pas, şi de arătare a *Dasein* – ului, de situare a Ființei în clipa lui *Da*, în prezentul decisiv şi încărcat de sens.

La nivelul *corpus* – ului, al „miorițelor”, se operează o dublă pozitivare a actului relevat din adîncul întîmplărilor: pe de o parte „datarea” morții în clipa *Dasein* – ului (Ființa ființînd „aici” şi „acum”), pe de alta situarea spațială în tiparul discursului formalizat, dat fiind că este vorba de un simulacru, de o punere în scenă a morți, „pe- un picior de plai”, nu de un omor autentic; şi despre care aflăm prin *zicere*, prin „cîntec”, prin „poveste”. *Zicerea* capătă învestitură, se substituie oricărei realități, devine singura instanță credibilă, ca o cîntare suprafirească.

Sub aceste orizonturi de gîndire, mereu în mişcare concordantă, Ştefania Mincu îşi dezvoltă, cu bună dispoziție intelectuală, temele favorite, începînd cu teoria omorului

simulat şi transpus în schemă ritualică, trecînd la analiza, cu acurateţe, a pardigmelor timpului mioritic („Dac- o fi să mor”, „Frate, cum îţi vrei moartea?”), continuînd cu „testamentele”, „metaforele”, „cîntarea orfică” din unele Miorițe (ca post- scriptum al „blîndei linişti”), restaurarea conceptului blagian de „spaţiu mioritic” (pe motiv că poema nu este doar un singur text în variante, ci o pluralitate larg diseminată şi intens trăită). Multe alte aspecte sunt de reţinut, de pildă, redescoperirea mitului zalmoxian, tipologiile feminine, ideea că Miorița, ca Text, reprezintă o operă de patrimoniu.

În ce mă priveşte, spun drept şi „curat” că n- o urmez pe Ştefania Mincu în anumite puncte (cu excepţia celor enunţate mai sus), fiind determinat de propria mea lectură. Nu este vorba de o discordanţă de fond, ci de o diversitate de păreri în cooperare, ca să rămînem sub semnul hermeneuticii. Nici prin cap nu- mi trece să- i propun să procedeze „altfel”. S- a decis pentru un traiect pe care l – a condus cu deplină stăpînire. Totuşi, nu aş pune accent cu atîta fermitate pe ideea de ritualizare, în punctul strict al originilor, a comportamentului păstoresc, izolat în complexul profesional socio – uman. Autoarea ar fi fost nevoită să dea altă variantă propriului discurs. Nici suprasolicitarea profanului nu mă convinge. Emoţia religioasă se află în iniţiala oricărei culturi de mare tradiţie. Apoi, sunt prea multe ipoteze, repetări, poetizări. Eliminarea lor ar duce la o carte mult mai consistentă. Nicolae Branda mi se pare prea minimalizat. O propoziţie ca: „Omorul mioritic devine o pură practică semantică” (p. 436) merită admirată pentru jocul sofistic. La fel: „... avem mai degrabă *vocea* sensului şi nu *sensul*” (p. 470).

O propoziţie finală din *Miorița – o hermeneutică ontologică* trebuie să de serios de gîndit cercetătorilor în domeniu: „Pentru a fi mai expliciţi, vom spune că cercetările actuale ale *Mioriţei*, în cazul nostru, trebuie să depăşească stadiul descripţiei etnografico-etnologice” (p. 442). Nimic mai adevărat. În repetate rînduri am pledat în acelaşi sens, pînă am trezit oarece nervozitate. A rămîne pe loc înseamnă „moartea” ştiinţei şi, totdată, a unor capodopere „de patrimoniu”.

B. **Povestea morţii**

Cînd am citit titlul de pe copertă, *Cartea românească a morţii*, lucrare apărută sub semnătura lui Nicolae Panea (conferenţiar dr. Facultatea de Litere a Universităţii din Craiova) şi a lui Mihai Fifor (cercetător academic din aceeaşi localitate), ambii cu titluri şi specializări în ţară şi în străinătate, am crezut, pe moment, că este vorba de un text autohton asemenea „cărţilor” străvechi rămase de la egipteni, tibetani şi maiaşi, şi scos la iveală acuma prima dată. Ar fi fost senzaţional. De multe ori am regretat că românii nu au dat o formă scris riturilor funerare şi de trecere, ca tot închegat şi cu intenţii călăuzitoare, didactice pentru „dalbul de pribeag”. Ar fi fost de dorit ca iniţiativa să fi pornit din interior, de la înşişi autorii anonimi, în calitatea de maeştri de ceremonii. Ar fi rezultat un document etnografic mult mai bogat în secvenţe individualizate şi în forme de meditaţie decăt „cărţile” devenite deja celebre în domeniu: *Cartea egipteană a morţilor, Cartea tibetană a morţilor, Cartea maiaşă a morţilor.* Valoarea unei replici româneşti s- ar fi remarcat în planul *mitologiei morţii* în general, atît ca literatură distribuită în diverse serii formale, ca structuri ritualice şi simboluri consacrate, ca reglementări comportamentale, dar, mai ales, în privinţa ideologiei, a calităţii meditaţiei angajate în problematica

funerară şi a existenţei. Anonimul a preferat discursul în oralitatea lui vie; i- a dat coerenţa necesară şi l- a făcut util pentru sine şi pentru generaţiile care l- au urmat. Fiecare s- a recunoscut, într- un fel sau altul, în marea poveste a morţii.

În lipsa unui text preelaborat, Nicolae Panea şi Mihai Fifor au găsit o soluţie cu care ne asociem, în sensul că au reconstituit *povestea morţii*, în baza materialului faptic existent, asigurîndu- i o sintaxă riguroasă, atît în planul desfăşurării ritualistice, cît şi în forma unei direcţii de gîndire cu afinităţi hermeneutice. Ce înseamnă „povestea" nu rezultă din aspectul strict narativ al secvenţelor, cum ne- au obişnuit folcloriştii pînă acuma, ci din fluxul emoţional şi de idei ce pune în joc semne şi simboluri consacrate. O secvenţă de rit are funcţie „explicativă", simbolul se retrage într- o manieră incifrată, de unde aparenta disparitate a formelor, situaţie comună întregii poezii consacrate obiceiurilor. „ Acele «medieri culturale comune», ni se spune, conduc la construirea marelui Text, a Poveştii care este ţesătura formată din credinţe, obiceiuri, datini, superstiţii, cîntece, ritualuri, ceremonii, sau ceea ce, foarte sec, numim cultura populară românească" (datele cărţii, p. 9).

De aici recursul imperios la metodă. Autorii au apelat la hermeneutică, în varianta Paul Ricoeur, fără a neglija structuralismul lui Lévi- Strauss, direcţii de cercetare care nu o dată s- au aflat în „conflict", dar, care, s- au pus de acord, „ de la distanţă": atîta vreme cît tradiţia orală se compune dintr- o disparitate de texte, care circulă în devălmăşie şi conţin valori mai mult sau mai puţin explicite, cercetătorul le supune lecturii, le alege pe acelea care i se „par" semnificative şi le orînduieşte în serii semantice. El îşi asumă riscul „prezumţiei", nu numai în ce priveşte „particularul", pentru că nu se opreşte la acesta, dar şi în privinţa ansamblului. Este limpede pentru oricine că naşterea, nunta, moartea sunt momente distincte în viaţa individului, relativ autonome. Fiecare se bazează pe acte proprii, se remarcă prin gestică, simboluri şi texte specifice încadrate într- un scenariu riguros. Revine textologului rîndul să constate coerenţa şi unitatea ansamblului. De aceea ni se par utile consideraţiile de ordin metodologic din introducerea cărţii ca şi din anumite capitole ulterioare. Stadiul actual al cercetărilor etnologice cere claritate în concepte, siguranţă în discurs, fermitate în aplicarea principiilor metodologice.

Se reţine, iarăşi, efortul celor doi autori de a pune în circulaţie un limbaj tehnic specializat, însuşit din domenii diverse ale culturii, pentru a da coloratură şi chip modern studiilor de etnologie. Este o tendinţă mai generală ce se constată cu precădere la tînăra generaţie, realitate întîmpinată totdeauna de noi cu bucurie, îndeosebi în cadrul acestei rubrici.

A devenit de multă vreme cunoscut faptul că fenomenele oralităţii nu trebuie abordate pe fragmente şi nici unidirecţional, aplicîndu- se şabloane uniformizatoare, cum se proceda cu decenii în urmă. Doina, de pildă, poate fi (şi trebuie) privită din perspectivă muzical- poetică, deci potrivit aspectului ei definitoriu. Cine o încadrează în sistemul mai general al culturii se vede pus în situaţia să ţină cont de consecinţele unei asemenea posibile noi configurări. Cu atît mai mult obiceiul, indiferent de categoria „de trecere", pretinde un tratament special şi nuanţat. Iată de ce ni se propune în *Cartea românească a morţii* un discurs elaborat şi cu aplicaţie la faptul cultural în parte. Ritul apare ca o formă „socializată", „instituţionalizată", „simbolică", „manifestă" de comunicare; simbolismul trecerii „dalbului de pribeag" se configurează „axial", „vertical", „criptic", „convergent", „divergent", „opac". Se pune în mişcare un aparat complet şi o strategie de gîndire bine puse la punct pentru ca aceşti termeni să consune precis, fără echivoc. Dacă discursul

ştiinţific este bine întocmit, creşte şansa ca limbajul tradiţiei să fie receptat pe aceeaşi lungime de undă cu strămoşii.

Dar nu trebuie să ne fecem totdeauna iluzii. De regulă, instrumentalul terminologic se deprinde cu rîvnă în institut şi în bibliotecă. Rămîne de văzut în ce măsură conduce la confirmarea aşteptată. Limbajul ştiinţific al savantului este conceptual şi universal, o construcţie artificială, convenţională. Manevrarea lui nu creează dificultăţi insurmontabile atunci cînd obiectul supus cunoaşterii aparţine aceleeaşi sfere de gîndire. Situaţia, se ştie, se schimbă în cazul oralităţii. Aici limbajul nu iese din natură şi se întemeiază pe un proces tipic de simbolizare, cunoaşte o serie întreagă de „trepte", de la intuiţia difuză şi mobilă la semnul fix, de la preconcept la concept- imagine. De altfel, culturile prealfabete nu se află la acelaşi nivel de „maturizare", în consecinţă, nu trebuie nivelate prin aplicarea unei categorii unice de concepte, funcţii, comportamente. Cercetătorul are de ales între a valoriza tradiţia în baza aparatului terminologic deja stabilit pe calea uzajului cult şi găsirea unor formule noi, impuse de specificul fiecărui areal etnic în general, şi între compartimentele creaţiei, sensibil diferite de la o zonă la alta. În caz contrar, aplicăm aceeaşi grilă şi *Mioriţei* şi unei balade cu tematică voinicească, ori amestecăm ritualurile funerare carpatice cu ale dogonilor sau ale populaţiei din Bambara. Şcoala antropologică engleză de la 1900 a falimentat tocmai pentru că a perseverat în a aplica mecanic modele ale culturii orăşeneşti, de ultima oră, asupra celei „primitive"; teoria „prelogismului" a lui Lévy – Bruhl a avut adversari pentru că era aplicată uniform tuturor colectivităţilor care nu cunoşteau scrierea la nivel de massă.

Nicolae Panea şi Mihai Fifor au avut în vedere asemenea posibile dificultăţi, de aceea s- au străduit să găsească modalităţi optime în comentarea textului, ca Text şi ca Poveste. Sumarul cărţii înscrie cel puţin trei capitole excelente care onorează pe orice cercetător care se respectă, dintre care se remarcă îndeosebi: *Încercare de hermeneutică a textelor ritual- funerare. „Cîntecul Zorilor"* şi *„Cîntecul bradului*; *De la ritual la ceremonial – actul ritualca formă de comunicare.*

Miorița se constituie în „marele absent".

C. MIORIŢA în transhumanţă mondială

Moto

„Şi încă nu cunoaştem toate traducerile *Mioriţei*, pentru că ceasul ne aduce oricînd surprize, precum cea oferită de domnul Dan Romaşcanu din Danemarca prin gestul – pentru care amabilitate îi mulţumim şi pe această cale – de a ne transmite o traducere a baladei noastre în limba daneză, *Mioritsa,* tipărită de Kristoffer Nyrop în anul ... 1885, în volumul *Romanske mosaiker* (Reitzel, 1885, Kobenhaven), pe care o încredinţăm cititorului român pentru a- şi astîmpăra curiozitatea şi mîndria... patriotică".

(Ion Filipciuc, *O traducere uitată a Mioriţei*. În revista „Antract", Focşani, nr. 1, 2008, p. 7)

Sub titlul *Miorița străbate lumea* Ion Filipciuc publică un masiv volum cuprinzînd traduceri ale celebrei poemei române în multe limbi ale planetei. Lacrarea este editată la Cîmpulung Moldovenesc (Biblioteca „Miorița") şi şi- a făcut apariţia, probabil prima

dată, la Salonul de Carte organizat de Biblioteca Municipală „Gheorghe Asachi” – Iaşi, ediţia 2002. Întîlnirea cu noua înfăţişare a baladei (- colind- bocet- legendă) a fost şocantă, a trezit reacţii diverse, de la entuziasm la mirare, pentru că nimeni nu se aştepta la o recunoaştere atît de categorică şi de întinsă pe plan internaţional a acestei capodopere naţionale. Merităm lecţia. Trebuie să intervină străinii ca să ne atragă atenţia, civilizat şi discret, asupra propriului nostru tezaur cultural şi artistic. În aceeaşi serie de idei mi- l amintesc pe Andreas Rados, profesor la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza” şi, totodată, preşedintele Asociaţiei Elene din oraşul nostru. La o consfătuire pe ţară a scriitorimii, în 2001, cînd campania împotriva valorilor naţionale se deslănţuise din nou, ca şi în anii '50, de data aceasta cu binecunoscutul avînt elitist şi postmodern, distinsul meu coleg a afirmat *in plen*: „Constat de o bucată de vreme că nu vă mai place Eminescu. Daţi- ni- l nouă, grecilor. Îl primim cu bucurie”. Mă aflam la faţa locului şi am notat cuvintele lui cu exactitate. Am spus- o adesea: de cîte ori se ivesc voci denigratoare de opere şi de scriitori români, de fiecare dată se dau replici zdrobitoare şi fără drept de apel. Este şi cazul *corpus* – ului de traduceri alcătuit şi îngrijit de profesorul şi harnicul cercetător Ion Filipciuc, *Miorița străbate lumea.*

Ca să ne dăm seama de dimensiunea fenomenului cultural în discuţie, să pornim de la cîteva date statistice: 1. *Corpus* – ul cuprinde 123 de traduceri antologate. Ni se spune că anumite variante nu au putut fi incluse (deci sunt mai multe!), din motive tehnice credibile; 2. *Traducerile* reprezintă toate limbile *latine* (chiar şi unele dialecte): italiana, franceza, spaniola, portugheza; iar înaintea tuturora însăşi limba mumă, latina. Apoi *germanice* (germană, engleză); *slave* (poloneză, slovenă, sîrbă, ucrainiană, rusă, bulgară. Se adaugă: greacă, letonă, finlandeză, maghiară, japoneză, arabă, idiş ş. a. Sub acest raport, *Miorița* se alătură *Luceafărului*. Şi această capodoperă a cunoscut transpuneri aproape în toate limbile citate; 3. *Miorița* cîştigă la scor, privind indicele de frecvenţă, în limbile de circulaţie şi în ordinea care urmează: 18 versiuni (- traduceri în etape istorice diferite, începînd cu generaţia Alecsandri- Jules Michelet) în franceză, 15 în italiană, 14 în germană, 9 în engleză, 8 în rusă. Să se reţină că printre traducători se află nume celebre, mari iubitori ai culturii noastre, unii dintre ei legîndu- şi numele şi de opera lui Mihai Eminescu: Julesc Michelet (cu traducerea sa din 1854), Wilhelm von Kotzebue (traducerea datînd din 1857), Carmen Sylva (1882), Ramiro Ortiz (1928), Mario di Micheli (1961), Maria Teresa Léon şi Rafael Alberti (1963), Alfred Margul Sperber (1947, 1968), Jean Rousselot (1985). Dintre românii care au tradus şi ei în alte limbi: Vasile Alecsandri (1855), Iosif Vulcan (1877), Tache Papahagi (1922), Petru Iroaie (1958), D. I. Suchianu (1967), Traian Diaconescu (1991), Teohar Mihadaş (1994), Ion Cozmei (1996). Un secol şi jumătate de activitate neîntreruptă; în vreme ce istoria scrisă a textului se ridică doar la două sute de ani, dacă luăm ca punct de referinţă varianta colind culeasă de Ioan Şincai (1794) din zona Năsăudului.

Un amplu aparat bibliografic, selectiv, şi un studiu introductiv de mare întindere şi temeinicie confirmă ideea privind consistenţa şi actualitatea cercetărilor mioritice (Ulterior, palmaresul ştiinţific al lui Ion Filipciuc s- a îmbogăţit cu multe alte studii, printre care o teză de doctorat consacrată celebrei poeme „păstoreşti”. Autorul ia în dezbatere, printre altele, orientările mai vechi şi mai noi, de la Al. Odobescu la Petru Caraman, de la Ovid Densusianu la Mircea Eliade, întîmpinîndu- le critic pentru a aproxima direcţia posibilă a investigaţiilor în perspectivă. Din acest punct de vedere părerile pot fi împărţite, spre cîştigul cunoaşterii, în fond, cu condiţia ca ele să fie

concordante în linii generale. O cercetare nu o exclude neapărat pe alta, ceea ce mi se pare firesc într- un domeniu atît de complex ca acela al ştiinţelor etnologice, unde materiile se aseamănă, se interferează, uneori chiar se opun în aparenţă (nuntă / moarte, vară / iarnă, lumea „de aici" / lumea „de dincolo", Eros / Thanatos), pentru a se ajusta în planurile „de adîncime". În multe asemenea cazuri diversitatea în problematica *Mioriţei* (am în vedere: folcloristică, etnografică, mitologică, literară, estetrico- filosofică) a scos la iveală aspecte noi şi interesante care intră în zestrea comună.

Aşa privind lucrurile, Ion Filipciuc are dreptate cînd regretă suspendarea, în timp, a direcţiei mitologice iniţiată de Al. Odobescu şi de Sperantia. Au avut spor, deocamdată, alte orientări, cea folcloristico – dialectală a lui Ovid Densusianu, pentru că valorifica realităţi de interes mai presant în vreme, păstoritul carpatic, înzestrarea poetică a grupurilor de profesionişti, fenomenele poetice în graiurile regionale; cea filologică a lui D. Caracostea, autorul identificînd în problematica morţii forme de circulaţie locală; spre deosebire de *Meşterul Manole*, text destinat să ilustreze o arie motivică mai întinsă. Şi e firesc să fie aşa. Ne aflăm în preajma Marii Uniri şi mai ales, după Primul Război Mondial, cînd România Mare, ţară învingătoare, optimistă şi prosperă, dorea să- şi verifice singură forţele proprii, în toate domeniile vieţii interne, artă, cultură, ştiinţă, economie. Se pun bazele unor instituţii şi opere reprezentative: Muzeul Satului, Atlasul Lingvistic, Dicţionarul Academic al Limbii Române; de asemenea, enciclopedii, istorii literare. Toate poartă marca etnicului.

Şi Mircea Eliade a avut motive să găsească suport şi reper existenţial în datele etnicului, cu deosebire în spiritul întăritor al mioritismului. Dacă Ion Filipciuc îşi exprimă unele reţineri, deocamdată, cu siguranţă şi le va corecta. Era la Paris, deci sub „teroare"; plecase de la Lisabona presat de împrejurări. În capitala Franţei mult iubite nu- şi găsea loc, fiind hăituit, cum a fost toată viaţa. SS- iştii, KGB- iştii, securiştii se întreceau în a- l urmări cît mai strîns. Cu mare dificultate a reuşit să ţină cîteva prelegeri de istoria religiilor sub ocrotirea lui Georges Dumèzil. O rază de speranţă îi venea de la Editura Plon. Îl vizita pe Enescu, acasă, sleit şi acesta, înfrugirat şi flămînd, dar prilej dorit de amîndoi pentru o oră de conversaţie în limba română. Mai tînărul Eliade făcea focul sărăcăcios, din cîteva surcele, şi primea o supă caldă din mult- puţinul marelui compozitor. În curînd a fost nevoit „să fugă" în SUA. În Europa civilizată nu se găsea loc pentru el.

Ce era în ţară? Vremea Anei, a lui Brucan, a lui Walter Roman. Triumful sovietizării şi al proletcultismului. Mareşalul tocmai căzuse sub gloanţe din ordinul Kremlinului şi al unui improvizat Tribunal al poporului, cu secere şi cu ciocan. Se pregătea marele etnocid. Românii din „ţară" trăiau sub „teroarea istoriei". Cei din exil, la fel de năpăstuiţi, se adunau în cercuri restrînse, făureau proiecte, publicau cărţi de valoare, ceea ce nu era permis în ţară, cu alte cuvinte, trăiau iluzia „rezistenţei prin cultură", o actualizare a teoriei despre „boicotul istoriei", tot de inspiraţie mioritică. Din acest complex psihologic şi existenţial, stresant şi nevrozant s- au născut studiile lui Eliade despre „cele două mari capodopere ale românilor": *Miorița* şi *Meşterul Manole.* Aşadar, fiecare generaţie îşi extrage înţelesurile după propria experienţă de viaţă şi de moarte. Astăzi terorismul şi minciuna au cuprins planeta. De ce tocmai acuma *Miorița străbate lumea*?

Trist şi ucigător ar fi pentru noi românii dacă ne- am pierde pînă şi iluzia că *Miorița* ne fortifică (întăreşte) în momentele grele, care vin ca urgiile din toate direcţiile. Desigur, ţine de un resort mistic şi de neînţeles această putere de rezistenţă şi de

întoarcere către sine, spre adîncurile ființei, ca în versetul vechitestamentar: „Acolo şezum şi plînsem”. Ne – a fost de folos de vreme ce încă rezistăm. Ar trebui să ne construim şi noi un monument al aducerii aminte, din aceeaşi dorință de întărire sufletească. Dar nouă ni se impune să ne distrugem monumentele de orice fel. Conducătorii „noştri” de „istorie recentă” îndeplinesc rolul ucigaş al complotiştilor din baladă.

Revenind la „zidul plîngerii”, Ion Filipciuc pledează în studiul introductiv pentru intensificarea comparatismului în abordarea textelor mioritice. Pe această cale se deschid mari perspective, depăşindu- se cadrul strîmt al autohtonismului. De regulă, valoarea textului se pune pe seama unui motiv decupat din ansamblul compozițional, cum ar fi „testamentul ciobanului”, sau frica de strigoi, sau unde şi cînd se produce asasinatul, determinat de conflicte obişnuite. Alegoria „moartea- nuntă” trece drept o contrafacere, un viciu de improvizație datorat poetului Vasile Alecsandri. În viziunea comparatistă alegoria are şansa să treacă pe primul plan şi să dea sens şi unitate întregului *corpus* de variante. Începutul pare să- l fi făcut Petru Caraman, privind alegoria, într- un studiu publicat postum (volumul *Studii de folclor,* II, „Minerva”, 1988), care descopere moartea tînărului nelumit în cîntecele poloneze, cu caracter familial, numite *dume.* Ion Filipciuc adaugă exemple şi din alte literaturi, în continuarea cercetării lui Petru Caraman. O mulțime de elemente incifrate de limbaj (obiecte ritualice, gesturi, vocabule) susțin răspîndirea mai largă, extracarpatică, a alegoriei, în forme rudimentare, ca la polonezi, sau dezvoltate şi sofisticate, cum apare la români. Din cauza diversității şi deghizamentului formelor de expresie, comparatismul făcut în grabă poate să abată cercetarea şi pe căi lăturalnice. Ne amintim că şi Ofelia, tîrîtă de ape, împletește şi ea o cunună maritală. Amănuntul intră în discuție doar ca pitoresc. Se pot găsi multe exemple de acest fel. Mioritismul, adică moartea ca realitate în sine este o problemă a ființei încercată de destin şi trece din sfera etnograficului în aceea a ontologiei. Tema a fost abordată în aceşti termeni de Ştefrania Mincu, într- o lucrare comentată de mine tot la această rubrică. Am impresia că Ion Filipciuc are tendința de a depăşi faza comparatismului strict folcloric, tip Caraman, în favoarea comparatismului mitologic. Prevăd că se va întîlni cu marile mitologii ale morții, din cele mai vechi timpuri şi atunci se va putea spune cu mai multă convingere ce este autohton şi, totodată, universal, în „cea mai frumoasă poemă păstorească din lume”.

2. **Traduceri**

Românilor li se alătură multe personalități străine, europene şi nu numai, care recunosc deschis, cu entuziasm statutul de capodoperă al *Mioriței*; de la Jules Michelet la Leo Spitzer, de la Wilhelm von Kotzebue şi Carmen Sylva la Rafael Alberti şi Jean Rausselot. Din deceniu în deceniu, fără întrerupere, celebra poemă a trezit admiratori pînă astăzi. Aşadar, istorici, lingvişti, folclorişri, esteticieni, culturologi, poeți dar şi diplomați, conți, regine. Este cea mai cunoscută şi apreciată creație românească peste hotare. Stau mărturie numeroasele studii savante consacrate poemei ca şi numărul impresionant de traduceri în limbile de mare circulație şi de pe întinsul mai tuturor meridianelor. Astfel, *Miorița* cunoaşte o intensă răspîndire mondială, nu numai în patria ei carpato- dunăreană.

S U M A R

Comportamentul mioritic .... p. 1

C A P. I

DOSAR MITOLOGIC

1. AVENTURI THANATICE EXEMPLARE .... p. 3
A. **Zeul care trebuie să moară** .... p. 3 – 6
B. **Întoarcerea zeiței** .... p. 6 – 12
C. **Caloianul şi Paparuda** .... p. 12 - 16
D. **Miorița şi Caloianul** .... p. 17 – 23

2. TRANSHUMANȚE SUFLETEŞTI şi de IMAGINE .... p. 24
A. **Dumnezeu cioban** .... p. 24 – 33
B. **Lumea lui Telepinus** .... p. 33 – 35
C. **Alui – lùiu** .... p. 35 - 38
D. **Cealaltă „maică”** .... p. 38 – 41
E. **Corespondențe iarăşi** .... p. 41 – 44

C A P II

ÎNTRE **ÎNALTUL de SUS** şi **ÎNALTUL de JOS**
A. **Moartea cu o mie de fețe** .... p. 44 – 52
B. **Moartea cea mare** .... p.
C. **Bestiar mitologic**..... .... p. 53
D. **Bocetul orfeic**

C A P. II I

ARS MORIENDI

A. **Moartea ca aşteptare – marginalii la o trilogie a existenței** .... p. 62 – 68
B. **Moartea ca experiment** .... p. 68 – 75
C. **De ce n- a plîns Vitoria Lipan?**.... .... p. 75 – 83

C A P IV

MIT şi LITERATURĂ

A. **A doua tinerețe a Mioriței**..... .... p. 83 – 88
B. **Ispita comparatistă** .... p. 88 – 90
C. **Imaginar mioritic în Baltagul** .... p. 90 – 96
D. **Baltag după baltag** .... p. 96 – 99
Ca o concluzie .... p. 100 – 106
Postfață de Ştefan Arteni

Addenda 1 + 2 .... p. 106 -

Postfață şi ilustrații de Ştefan Arteni

Stefan Arteni

The East-Central European Cultural Model. 7. An Apologia For The Mioritic Semiosphere.

[January 7, 2010]

Motto.

From the very moment his humanness was declared, the human being amply surmised that the present-at-hand was neither his place, nor his aim, nor the nest of his calling…

(Lucian Blaga)

Oh, Full-Of-Mercy, Thou, the one who
Out of two carps and five rolled breads
Fashioned a mountain high of victuals
To satiate destitute crowds,

Repeat, You Good One, Thine miracle
And feed thousands of hungry mouths,
Then kindly prayer mine do hearken:
Give me a basketful of crumbs!

(Nichifor Crainic)

One of the fundamental insights that has been leading Lucian Blaga's thought is the concept of Mioritic Space. The expression refers to the folk poem Mioritza[1]. Blaga coined this metaphoric yet infinitely synthetic expression in the 1930s to encapsulate his philosophy of culture. Unfortunately, Blaga's philosophy has never received much attention while, over the years, the often-abused word 'mioritic' has come to have pejorative connotations. We will set out to reclaim and vindicate the concept of Mioritic Space.

Below is a selection of brief excerpts from Lucian Blaga's 1936 "The Mioritic Space". Says Blaga: "Let us listen.to one of our 'doinas'[2]…it is not difficult to fathom a very particular horizon opening up in the background of the 'doina'. This horizon is the 'plai' [hillside, pastureland]. 'Plai', that is to say, a lofty open plane, on a green mountain slope, flowing slowly toward the valley…a specific horizon: a high, rhythmic and undefined horizon formed by hill and valley…Let us call this matrix-space, high and vaguely undulated, carrying the specific accents of a certain feeling of fate: the mioritic space…
…a sketchy space articulated by lines and accents, somewhat schematically structured, located in any case beyond the contingencies of immediate nature..."

In his "Horizon and Style", written in the 1930s, Lucian Blaga construes the paradoxical topology of the mioritic space as the problematic of endlessness: "The man of the mioritic space has the feeling of a seemingly permanent, wavy, going onward, of an undulated infinitude. The man of the mioritic space senses fate as an endless, monotonously iterated, ascending and descending".

In the 1984 essay entitled “On the semiosphere”, Yuri Mikhailovich Lotman, founder of the Estonian Tartu school of cultural semiotics, introduced the all-embracing term semiosphere, which he defined as the space of culture, an abstract space which is “a conglomerate of boundaries defining everchanging internal and external spaces”, a space where the local and socio-cultural segments intersect and overlap within the semiospheric wholeness. John Hartley comments that “there is more than one level at which one might identify a semiosphere - at the level of a single national or linguistic culture, for instance, or of a larger unity such as ‘the West’, right up to ‘the species’; we might similarly characterize the semiosphere of a particular historical period.”

Yuri Lotman asserts that “the border…is the territory of accelerated semiotic processes, which are always occurring at the periphery of the cultural space.” Peripheries are the most dynamic parts of the semiospheres. At the same time, centre and periphery are positions which are open to fluidity.

The communist experiment may be epitomized in the ambition to attempt a global reconfiguration of the human condition. Lotman was active during the heydays of Soviet communism. He aptly underscored the existence within the totalitarian marxist-leninist oikoumene of a permanent form of 'bipolar asymmetry' of 'them' and 'us' (them versus us) which consists of the separation of the hegemonic centre, with its official grip**,** and periphery (concepts like periphery and border are not only spatial indicators, they include also constructed peripheries and borders; in other words they include all those excluded, marginalized and pushed to the periphery, all those on the proscription lists, the banished, the outcasts, the refugees and the exiles, in short, the concepts listed above may become allegories of subversion). Cultural difference means variety in the reception and appropriation of modernity. When center and periphery have little in common, the center, real or symbolic, strives to extend its norms over the whole semiosphere: an imported, externally imposed program tries to subdue every part of the system, confining its opposite in the field of the inexistent and incorrect. Such a take-over is not just a seizure of the present, it is a seizure of cultural memory (the Egyptologist Jan Assmann speaks of cultural memory as a connective structure founding group identity through ritual and a textual coherence).

Striving toward globalization obviously coincides with an attempt to homogenize and level differences. The disappearance of traditions is akin to Yuri Lotman’s idea of the semiosphere stripped of its creative diversity. The sought-for global village has been described long ago by Nichifor Crainic: „The sense of the global village consists in the exhaustion of all cultural possibilities, in the barrenness, in the physical barrenness even, of human beings left without a metaphysics: the profligate materialism and all ethic and aesthetic ’isms’, up to washed-out internationalism”.

The semiosphere concept is now widely known and has become a universal instrument of description of any culture. It closely resembles the model proposed by Lucian Blaga. We will therefore update our terminology. Henceforth we shall speak of a mioritic semiosphere.

We now go back to the beginning and look again at Blaga's "The Mioritic Space": it also explains the existence of small ethnic and/or cultural and/or religious enclaves, extraneous semiospheric fragments located within the boundaries of a semiosphere:
"…sometimes there may be a contradiction between the structure of the spatial horizon of the unconscious and the configurative structure of the landscape in which we live…often, cultures or souls with radically different spatial horizons may coexist in the same landscape". Consequently, a number of disparate discourses may coexist while the particular fragments may evolve in a nonsynchronic way. Romanesque and Gothic enclaves were present within the mioritic semiosphere. Constantin Brancusi's art may be regarded as a mioritic fragment, although he created most of his works in Paris. In fact, Brancusi once said: "…with my 'newness', I hail from something ancient…"

The lands of East-Central Europe always functioned as a cultural crossroads. Crossroads, once considered to be the most magical places, may undoubtedly become infernal liminal zones. Such has been the semiospheric experience of the Romanians who always found themselves on the boundaries of two or more cultures. The mioritic semiosphere with its multiple inner centers and the boundaries that specify its regions (subsemiospheres) has been characterized by Blaga as a model of "borderland (marchland) situation" ['situație hotarnică': the Romanian word 'hotar' means both edge, boundary, and area, territory, as in township area]. It is also the locus of intersection of borderlands of larger historical semiospheres, the borderlands of the Greco-Roman and of the Orthodox-Byzantine worlds, the borderland of Islam, the borderland of the West and the borderland of the Eastern steppes. It is the space of mythologically oriented, archaic consciousness. The mioritic semiosphere may also be described as a multimtemporal, polychronic web, a mixed ensemble of times contemporary only in their assemblage, thus reinforcing the palimpsestic metaphor. The borderland or marchland is a region which both separates and unites. It maintains the semiophere in a state of creative ferment as a border zone experiential site of coupling and mixing cultures and transcending untranslatability. "The boundary is a zone of semiotic polyglotism", writes Jola Škulj. She continues: "*Selfhood* is not inevitably *sameness*".

In his seminal 1998 "Ethnoaesthetics", Petru Ursache writes: „The periphery has always been a stable and creative force in Romanian beingness, it has never been a destructive or nomadic force like in other cultures".

In the section directly preceding the lines quoted above, Ursache has commented on the ballad of master Manole, the builder of Aromanian origin

(in other words, belonging to the southernmost area of Romanianness) and on the ritual foundation act that enables the construction of a church, a center or an axis mundi, namely the church at Curtea de Arges (the actual church is located in the heartland of Wallachia). All sacred places, all ritually founded shrines, constitute centers of the world. The idea of axis mundi is thematized by Ursache in a later writing:
"...what Eliade called Centre...does not simply hint to one or more fixed points...but to an infinity. For it is known that genezic matter is charged with limitless potentialities. Anywhere, in any small village, on any cosmic meridian, an axis, a temple may be constructed..." (Petru Ursache, Timp si ne-timp, Memoria Ethnologica, Anul VII 2007, nr. 24-25). In a private communication dated December 1, 2009, Petru Ursache asserts : "Blaga and Eliade – carriers of the dacian-mioritic matrix – are our precursors".

In Hindu mythology, the heaven of Indra contains a net of pearls. Each pearl is reflected in its neighbor so that the whole universe is mirrored in each pearl including the reflections of all the reflections, so that each pearl has a sequence of nested reflections (Felix Klein started with infinitely repeated reflections and was led to forms which are the chaotic images of symmetry). Such appears to be the mioritic semiosphere: it is an infinite game of centres and peripheries, an intricate kaleidoscope of reflections.

Petru Ursache's "Ethnoaesthetics" also deals with the truths that ground folk axiology and with the rhetoric of visualization as an earmark of mioritic tradition:
"In its theoretical-imaginal constructions, tradition has operated with the concepts of truth, goodness, beauty, faith…
...traditional poetic texts, especially myth and legend which are the most philosophical ones, operate with concepts-image".
(It may be worth mentioning here that Mark Johnson and George Lakoff have pointed out the role played by dynamic cognitive constructs known as pre-conceptual image schemata, structural or topological schemata of forms and forces that arise from embodied experience. Schemata are suitable to provide 'metaphorical' scaffolding. Lakoff offers evidence that different cultures structure the world in different ways).

Petru Ursache's aim in his startling and beautiful 2006 "Ethnosofy", is to make us understand the necessity of folk epistemology as a way of comprehending our own nature. The book seeks to investigate native categories and principles and is rich in anthropological insights, but it also may be read and re-read as a story of the origins of mioritic self-consciousness.

At the very outset, Ursache proposes his thesis that "…the Carpathic peasant used to say 'to preserve our being', either in a religious sense or in a historical-ethnographic sense".

He then sets his analysis amidst a discussion of paremiology. To quote Ursache: "...this miniature philosophy of the fragment which is called paremiology…does not impose models which will bring about an uniformization of thought. It prefers the regime of variation. The forms of meditation are verified in socio-human contexts, and these are in a permanent dynamic flow…
…paremiology ensures a reflexive support for the entirety of religious behaviour, a necessary harmony between immediate spiritualized experience and responsible meditation, under the protection of divine thought."

Ursache leads us through a maze, back to the wellsprings of culture:
"...the riddle...puts us in touch with the technique of pre-forming and forming (not of formulation) of the notion...[the Latin word 'notionem' was coined by Cicero as loan-translation of Greek 'ennoia', act of thinking]
…The saying was a dictum, a prestigious logos, foundation of order and culture".

Such is the tale of a culture. Whoever enters the story shares the story, for it is the first major step into the world of folk wisdom, the world of archetypal lore and of its careful guardians. In his "Ethnosofy", Petru Ursache recalls the legacy embodied in a timeless mythical Thracian figure:
"This first age of the One Logos, supreme and full of authority, was safeguarded as a remembrance in the legend of Orpheus."

Notes:

(1) In "Ethnoaesthetics", Petru Ursache gives an account of the distinctive features of Mioritza: "In its historical evolution, Mioritza appears as a system of integrated and transparent texts…a poem characterized by a paradoxical and impossible combination of genres…Mioritza is a masterpiece which outlines, in sensuous and dramatic images, an epic vision of an existence marked by fate…From a literary and musical viewpoint, Miorita has been concretized in more than 1200 variants known over the entire carpatho-danubian and dniestro-pontic area".

(2) The 'doina' also is discussed by Petru Ursache in his "Ethnoaesthetics": "Let us recall what B.P.Hasdeu has said about the originary sense of the word 'doina', which in the beginning signified not only a song [a heroic song, according to D.Cantemir], but also a sacred law".

Stefan Arteni
The East-Central European Cultural Model. 8 . The Mind Map.
[January 7, 2010]

Motto.
A stylistic matrix cooperates in defining a People as much as blood or language. It may thrive or decline, but when it is extinguished, the People also has been wiped out.
(Lucian Blaga)

Overwhelmed by the deep thirst for perfect forms…
(Mihai Eminescu)

The question is, what kind of reality does man possess? How is cultural knowledge organized within and between human minds? As a theory of knowledge, the notion of a 'mind map' has a long background in the history of modern philosophy. One of the first proponents was Giambattista Vico who wrote: "Man, having within himself an imagined World of lines and numbers, operates in it with abstractions, just as God, in the universe, did with reality". The expression "the map is not the territory" first appeared in a paper that Alfred Korzybski read at the 1931 meeting of the American Association for the Advancement of Science in New Orleans.

Lucian Blaga's thought does move along these same lines, coalescing in the concept of stylistic matrix. In the mid-1930s he wrote "Horizon and Style" and "Genesis of the Metaphor and the Sense of Culture". Below are excerpts from "Horizon and Style". We have chosen these passages because they provide the context for findings which later researchers will deepen and expatiate upon. Says Blaga:
"The phenomenon of style, seedling with saps as weighty as blood, has its roots planted in nests located beyond light. Style comes forth, it is true, in connection with man's conscious concerns, but the forms it takes are only very slightly connected with the order of conscious purposes. An inceptive tree, with roots in another homeland, style draws its nourishment from over there, incontrollable and owing no tithe. Style comes into being unintended, unknown, it partially enters the light cone of consciousness, as a message from the empire of above-light, or as a magic creature from the great and dark saga of telluric life…
…Such a constellation of factors, of a considerable innermost resonance, may establish itself in the human unconscious, gaining here the function of a determinative manifold. The stylistic structure of an individual's or of a collectivity's creations, will bear the seal of such an unconscious manifold. In order to characterize such a manifold, we propose to employ the term 'stylistic matrix'...
…For by means of the unconscious horizons and of the stylistic matrix we find ourselves anchored, in an undreamt-of measure, into an anonymous life**".**

The passage below has been selected from Blaga's "Genesis of the Metaphor and the Sense of Culture":
"….For reasons of cosmic balance, and maybe in order for man to be maintained in an unending creative state, in any case to the advantage of existence and man, he was refused, through the agency of a transcendent censorship imposed structurally to knowledge, the possibility of positively and absolutely containing the world's mysteries …As long as we consider the intellectual categories (the idea of substance, of causality, etc.) to be moments and structures imposed to the human spirit, due to a transcendent censorship, we think we are entitled to make the statement that abyssal, stylistic categories may also be considered integrant moments of a transcendent control. The stylistic matrix, the abyssal categories, are transcendent halts…"

No doubt Blaga is right to claim that *Dinge an Sich* or things-in-themselves are inaccessible to direct inquiry. In the excerpts above we can see how in just a few broad strokes Blaga gets from the scarcely fathomable mystery of a culture-specific living map to the recursive dynamic of cultural memory, from the acquisition and validation of knowledge to outlining a philosophy of culture, and how he seeks to integrate into a single framework anthropology and epistemology, a new epistemology, consonant with developments which will occur elsewhere, many years later.

Many readers will recall that in the first part of this essay we mentioned Roy D'Andrade. Roy Goodwin D'Andrade, one of the founders of the subdiscipline of cognitive anthropology, proposes a succinct description: a cultural model scenario is defined by a cognitive schema that is intersubjectively shared by a social group. A cognitive schema is "a conceptual structure which makes the identification of objects and events possible. Schemas form the reality-defining system of the human and provide information about what states of the world can be and should be pursued", writes D'Andrade in his 1992 "Schemas and Motivations". In his 1987 "A folk model of the mind", he asserts: "…schema is an interpretation which is frequent, well organized, memorable, which can be made from minimal clues ….This model can be called a 'folk' model both because it is a statement of the common sense understandings that people use in ordinary life and because it contrasts with various 'specialized and scientific' models ". As Michael Kimmel underscores, "every cognitive cultural template is chosen against a ground of other possibilities."

Within the aggregate of the ideas that grew together after World War II, constructivism (not to be confused with the artistic movement known as constructivist) and cybernetics became the unifying master notions, especially the transdisciplinary framework of second-order cybernetics. Simply put, second-order cybernetics includes the observer in the process observed.

Constructivism, the cornerstone of second-order cybernetics, entails the idea that there is no objective representation of the real world, that it is impossible to tell to

what degree knowledge reflects an ontological reality: the mind cannot “mirror” reality. There is only a viable relation between ontological reality and the/an/our constructed model of reality. Ernst von Glasersfeld writes: "Knowledge does not reflect an objective, ontological reality but exclusively an ordering and organization of a world constituted by our experience…To the constructivist, concepts, models, theories, and so on are viable if they prove adequate in the contexts in which they were created".

Regarding the culture-specific mind map, Humberto Maturana argues that this knowledge generation based on an autopoietic model is constructed within the consensual domain of a self-organizing networked social system: "...the participants of a consensual domain of interactions operate in their consensual behaviour making consensual distinctions of their consensual distinctions, in a process that recursively makes a consensual action a consensual token for a consensual distinction that it obscures." Maturana underscores the recursive dynamic of cultural memory: “In recursion, something new arises”. In sum, the mind map is brought forth by computing a reality which can secure its own paradoxical dynamic stability-change.

"Cultures, semantic, epistemological communities, serve as… pools of distinctions…and any of these is highly normatively oriented…As in visual perception where we cannot evade the blindspot of seeing, our social construction of meaningful environments is dominated by the blindspot of our cultural distinctions…” writes S. J. Schmidt. He continues: “Signs do not refer to objects in reality but to our interpreted activities in culture, that is to communication…The reference problem is…a problem of semiotic material…versus the collective knowledge concerning the handling and interpretation of semiotic operations”.

In a private communication dated December 1, 2009, Petru Ursache remarks: “The mentioned researchers are our companions in the realm of similar ideas. They are gathered together on the scholarly plane of semiotics. We, on the other hand, probe also the way of religiousness, for our being is more lyrical and contemplative”. First of all, art making should be thought of as *enstasis*, for, as Mircea Eliade once said, “originally, all art was sacred”.

The two Latin words *formosus* and *forma* (form, mold, shape) are etymollogicaly related. This also occurs in a few languages of Latin origin: Italian (formoso), Spanish (hermoso) and Romanian (frumos). In his “Ethnosofy”, Petru Ursache highlights this very fact:
“… in [the] Romanian [language], the Beautiful is a concept of form”.

Ursache continues by stating that art becomes a re-enactment of, a return to the time of origins: “His art...is an actualization of Genesis. God made the world only once and then rested peacefully; the human being has adopted both the model

and the lesson within the ritual tempos of work and has added something of his own".

In his "Ethnoaesthetics", Ursache describes artistic proficiency as a gift:
"The expressions 'I say', 'I make', 'I paint', have meanings different from those mentioned in dictionaries, they speak of craft as a gift bestowed on the one who invents a song, the model of a building, the image on an icon…"

He continues, underscoring the fact that only through kenosis is one able to feel the peak experiences of art:
"…the singers wandering through villages…had to swear an oath binding them forever to song and poverty. This is a kenotic self-sacrifice, by means of which the genius is united with the saint…"

A few pages later, Ursache states that the structure of symbols is grounded in ontic immediacy:
"Besides the fact that he never coveted somebody else's land, the Romanian transformed his own territory into a philosophical and existential category (the stylistic matrix), and essentialized it though symbols with an ontic value".

Cybernetics has circularity, circular interlocking, recursiveness, as its central concern, though as Gregory Bateson pointed out, circularity does not mean a precise circle in which events repeat themselves in the same circular path. "This important theme is discussed in Bateson's concept of aesthetics. In his writing - unique in modern scholarship - aesthetic unity, incorporating a sense of the sacred, lies at the interface between the named (the maps) [our means of describing the world arises out of notions of difference (or what G. Spencer Brown's "Laws of Form" calls 'distinction' and 'indication'),] and the unnamed (territory). Aesthetics is the unifying glimpse that makes us aware of the unity not able to be described in prose or prosaic consciousness. The sacred is the 'integrated fabric of mental processes that envelops all our lives.' The sacred implies tacit recognition that there are gaps; that the maps that we create will never provide a complete description of the territory. The essence of communication lies in the relationship between perceptual redundancy (which creates pattern{s}), metaphor, which cognitively links levels, and the sacred which lies at the interface of map and territory. Thus the sacred implies tacit recognition of an immanent aesthetic unity derived through current practices which embody patterns of relations…Aesthetic wholes derive from 'the pattern which connects.'…Redundancy is a vital clue to patterning [- the patterns that connect and their recursive nature -]; it involves convention, habit, repetition and practice". [Kathy M'Closkey, Towards an Understanding of Navajo Aesthetics, http://www.library.utoronto.ca/see/SEED/Vol4-1/M'Closkey.htm]

Through the idea of distinctions one sees how the outwardly figurative work actually proceeds on two different levels at once, explicitly on the embedded level of a demonstrative iconography proclaiming its progression, and then within

the actual material stratum, where one finds the concrete realm of marks and surfaces that traverse this progression, restoring its deeper sense in a succession of apparently disordered (or differently ordered) color and texture areas. The movement of drawing distinctions, then, as a key to viewing the work, is not somewhere behind the image. It takes shape, rather, as something manifest, visible, quite literally as the form of form. Configuration moments, color moments, and finally figural moments, are bound by internal axiological relations. There is a logic of distinctions, for distinctions amount to a certain way of thinking, an experience of life that carries a subterranean socio-cultural context, perceptual and cognitive sets, frames of reference and selection.

In his „Horizon and Syle", Blaga affirms: "Nisus formativus is the appetite for form, the invincible need to stamp on all things lying in the area of human enactment, on all things which are in touch with our formative virtues, the need, we say, to stamp on all things within our imaginary horizon forms articulated in the spirit of an insistent consistency..."

In „The Mioritic Space", Blaga explains the essence of the mioritic stylistic matrix. He writes: "The appetite for form appears...as an orientation toward geometric and elemental forms...all is achieved with an astonishing sense for nuance...The rest is – fate...
...Romanian folk art excels...through a conspicuous stylistic consistency…
…through measure and rhythm manifest in the distribution of motifs…The void is not sensed…as a shortcoming…but as a necessary medium for the articulation of a rhythm… In his ornamental art, the Romanian villager went for a recti-linear geometrism…
…Our tradition is our stylistic matrix…A separation from it would signify apostasy…
…The thirst quenching jug will always be adorned with an ageless design, and the wall, no matter how desolate because of misfortune, will always carry an icon".

In the same book, Blaga also deals with the appropriation of 'empty' signs: "Borrowed motifs lose their initial purpose, gaining in Romanian productions a new function". An alien sign system is 'empty', it can be viewed as just a formalization system and it can be appropriated. The sign as form becomes progressively cut off from its origin, it may be integrated in a different whole as an empty sign.

A practical way of describing the actual realization of the artwork is to borrow the terms applied to G. Spencer-Brown's Calculus of Distinctions (Distinctions Ontology), a non-numerical mathematics of form. One may speak about the void and the distinctions in the void, a process that seems closely akin to Matisse's description of the actual act of drawing. The design of such an art-view must be recursive, it must be able to return to where it started and re-plobematize its starting point. It all gets even more visual with Louis Kauffman: "In all cases, the

mark stands for a distinction, but just how that distinction is distinct in its particular context is a matter of local articulation…The act of drawing a distinction involves a circulation as in drawing a circle…Self-reference and reference are intimately intertwined…One keeps returning to the mystery of how ‘it’ emerged from ‘nothing.’ ”

In his “Ethnoaesthetics”, Petru Ursache speaks of the geometry and the subtleness of nuances inherent in Romanian visual art - color harmony is the reenactment of the central theme of the mioritic worldview, the relation of the multiple to the One, a qualitative scale of the sensible where other units may be situated as ‘transitions’ or ‘nuances’:
“One of the characteristics of Cucuteni painting, and of Romanian painting in general, is the tacit dialogue between line and color…The second characteristic of folk art regards the particular way of the evolution of color and line within the compositional space: the former tends toward nuance, the latter toward the non-figurative…”

We shall conclude these remarks with another brief excerpt from Petru Ursache’s “Ethnoaesthetics”:
“‘…’God geometrizes’, says C. Noica. Order is the condition of the cosmos…by cosmos the Greeks also meant ornament, an ideal model of harmony where mathematics and music meet”.

Stefan Arteni

The East-Central European Cultural Model. 9. Romania, Borderland of The Byzantine Semiosphere.

[January 7, 2010]

Motto.

…having eyes on the fingertips…
(Magda Ursache)

Isarlâk, you heart of mine,
All daubed white, like a rayyah
In a day with plague and quick-lime,
Vegetating nest of stone
- Eden bliss, be as you are.
Be a townlet feared and trifling,
Balkan and peninsular.
(Ion Barbu)

We will be following Lucian Blaga on his path of thought. In “Genesis of the Metaphor and the Sense of Culture” Blaga writes: “To exist as a human being means firstly to distance oneself from the present-at-hand by situating oneself within mystery. The present-at-hand exists for humans only in order to be surmounted. The present-at-hand exists for humans only as a passage, as symptom of something else, as signal of a beyond…
…A work of art is a cosmoid, a special world with a revelatory intent which tends to substitute itself for the perceptible world. The total perceptible world appears downgraded when compared with the work of art”.

In “Horizon and Style” Blaga writes about the work of the often anonymous zographer: “In order to see all things and creatures the way God sees them, the Byzantine painter had to step outside himself, to take a theocentric position by means of a leap into extasis. Byzantine metaphysics (that is to say, metaphysics of the church of the ecumenical councils) weighs heavily upon the individual seeking deification, that is, upon the human who ceases to be himself in order to become a vessel for divine revelation”.

A kenotic space destabilizes perception, repositions and deploys an open-ended experience which gathers the meanderings of memory. "In cybernetic terms, observer and observed are unconsciously merged during the act of making…this stage depends upon procedural memory," writes Terry Marks-Tarlow. Lotman’s concept of auto-communication allows us to see that some communication does not operate primarily to transmit information or persuade others. Instead it forms an internal dialogue, an I-I communication, that shapes the identity of the self by means of a creative self-transcending and also restructures formalization systems – the act of chiseling out an idiolect.

Aaron Gurwitsch remarks that visual appearance, the perceptual datum, "has its phenomenal identity only within a contexture" - a culture is often observed to be latent, a tacit knowledge or habitus. Vittorio Benussi argues that "mental habit is a simulation of evidence". Primacy of the eye establishes and legitimizes a visual paradigm - visual parainformation, the primordial elemental type of information, and structural information composed of pieces of parainformation. Vision becomes haptic and generates a haptic space. The eye is trained to navigate through the complex visual semiosphere - the act of seeing is not instantaneous, it spans through time and it is associated with ocular motility. "Seeing consists of a series of gestures," remarks Brian Rotman.

The interest in non-verbal manifestations of Lakoffian culture-specific idealized cognitive models, accounting for visual prototype effects by means of image-schemata, metonimy and metaphor models, is still a fairly recent development. Investigating and theorizing pictorial and other non-verbal models is important not only as a means to test, and elaborate, George Lakoff's project of charting idealized cognitive models, but also as an instrument to help integrate cognitivist approaches with culture-oriented ones, that is with thought styles or cognitive models where particular modes of experience are favored.

Speaking about aesthetics and cognition in the Byzantine cultural area, Jostein Bortnes observes that "imagination and thinking in mental images was a cognitive activity. They were absolutely in keeping with modern neurologists, who have established that the human brain in subtle ways stores sensory impressions, words and musical impressions in the form of images". While proposing a science of neurosemiotics and describing the construction of representema, Donald Favareau writes that "the eye…is a sign-vehicle" whose activity is a "recursively generating semiosis". John Deely indicates that "a sign is neither a thing nor an object but the pattern according to which things and objects interweave to make up the fabric of experience".

Mary Carruthers expatiates on the concept of making art: "An orthopraxis can never be completely articulate…it relies upon…ritualized behavior…Any craft develops an orthopraxis…it must be learned by practicing over and over again…It is 'practice' both in the sense of being 'preparation' for a perfect craft mastery that can never fully be achieved, and in the sense of 'working in a particular way' ". As Constantin Noica writes: "…there is no art without craft, that is to say without 'techne', which signified, for the ancient Greeks, both art and craft".

The Latin *repetere* means *to seek again.* The power of tradition has to be rediscovered anew by every generation. At this point we feel it is pertinent to quote Zissimos Lorentzatos: "Originality means to remain faithful to the originals, to the eternal prototypes, to extinguish 'a wisdom of [your] own' before the common Word, as Heraclitus says…in other words, to lose your soul if you wish to find it, and not to parade your originality or to do what pleases you." (Zissimos

Lorentzatos, "The Drama of Quality", tr. Liadain Sherrard, Denise Harvey Publisher, Limni, Evia, Greece, 2000, p. 15.)

Ernst von Glasersfeld makes reference to the apophatic view in connection with the seed of radical constructivist ideas. By modulating emptiness through a calculus of distinctions, all form may be seen to arise from a void. The indeterminacy of signification noted by the Schoolmen became a component of Peirce's theory, drawing attention to an apophatic trend grounded in what Gregory of Nyssa named *diastema* (distance, ontological gap,) a concept that may be used as a metaphor for the distinction between the graphic identity of visually presented marks and content.

Byzantine legacy is a way of being in the world, a high-context matrix of visual, intuitive, contemplative, indirect communication, releasing visual events into a mytho-cultural appreciation which privileges material instantiation of images over informational pattern. The field of perception was conformed by an oral-plus-chirographic culture. J.P.Lewis suggests that fuzzy structures or class of patterns specified by example may lead to novel visual constructs. This is achieved by means of a sort of creative computation which 'refines' random creations in correlation with the input pattern. The archetypal imagic constitutive similarity and otherness subsist in spite of the many physical-material variations from one instantiation to the other. Figuration as trans-figuration rests on the relational aspect of the image, on a notion of equivalence, not on an exact resemblance. This has as direct effect a ritual dimension of any activity, a ritual cultural imprinting, where the expressiveness of the style conceived as an interplay of directed visual tensions and ocular memory is syntactically strengthened. As Frits Staal has pointed out, a ritual culture gives greater importance to practice than to doctrine. In other words, a ritual culture includes a conspicuously performative dimension of art practices, based on assumptions which are at variance with those of Western aesthetic interpretations.

Painting, zographia, was not meant to stand in isolation like the works hanging on a museum wall. The visual was part of a complex strategy: the total art-installation-performance. Writing from the Eastern Orthodox perspective, Petru Ursache has offered in his “Short Treatise on Theological Aesthetics” (first edition 1999, second edition 2009) a systematic account of an art concerned with the five senses: what imposes itself is a presence, an awareness of form, of a mesh of powers concentrated in a figure, a gesture, a voice, a sound. We cannot in this brief space do justice to Ursache’s remarkable book which encompasses an impressive range of philosophical and theological sources. We shall only quote a few brief excerpts. Says Ursache: “The Beautiful is an open concept and, therefore, universal…Seen from a theological perspective, the Beautiful, understood also as ‘truth of faith’ (D.Staniloaie), is situated, because of its complex divine-human nature (Dionysius the Pseudo-Areopagite), on a high metaphysical plane, becoming a heavy burden for our power of understanding.

There is a suggestion of a unitive and correlative reality which we may call ‘the Beautiful of faith’…
…There are two types of creation: ex nihilo, justified only in cosmogony or when there is an absolute beginning, possible only at the divine and genius level, and creation by synthesis and adaptation of preexisting forms, which, by means of ‘emptying’ and re-elaboration, are incorporated within the edifice of new creations…”

‘Aisthomai’, I perceive, with the substantive ‘aisthesis’, is based on the Homeric ‘aistho’, I gasp, I breathe in. Ritual performance (a set of recursively applicable formal procedures), the enactment of the Orthodox liturgy, becomes a unique Gesamtkunswerk: a complete aesthetic experience involving vision, audition, gustatory experiences, tactile and olfactory senses, an overawing aesthetically mediated encounter with the redemptive spiritual mystery.

With the main line of the argument now in mind, we return to Petru Ursache’s “Short Treatise on Theological Aesthetics”. Ursache sheds light on the role of Icons: “Of course, after many struggles, detours and even defeats, Christian art has reached the understanding that the Icon fulfils many-sided aesthetic-theological functions and that it is incorporated into the liturgy, like poetry, song, prayer…
…The Icon co-participates in the liturgical act, this is why it has a precise place in the architectural space as well as in the structure of ritual. Since the rite represents an unfolding of moments, in time, in space and in spirit, the Icon does not appear to be isolated, for it is integrated into a well structured syntax of images and gestures. Dogmatic poetic language says that the Church is the House of the Lord, that is, a sacralized cosmos where the Beginning meets the End, East meets West, Alpha meets Omega…”

A few pages later, Petru Ursache draws attention to the faultless enactment of ritual performance: “The Cross, the Gospel and the Icon stand for specialized aspects of the liturgical language and converge toward a unique meaning, the mystery of the Nativity and Resurrection. They are not placed in relations of subordination or juxtaposition within the liturgical ritual: the Icon makes its presence felt contrapuntally or in unison with the other elements of the liturgical language in the same way as, in a symphony, a musical theme is transferred from one instrument to another or between groups of instruments, changing its timbre imprint, tonality and rhythm; this is called the Icon’s participative function within the liturgy, an explicit participation of a somewhat technical nature, for it can be viewed sequentially like a performance unfolding in full sight. At certain moments, the believer also becomes involved in the celebration, joining the priests in actualizing the ritual pageant through song and prayer”.

Vintilă Horia once said: “All empires decay; only the eternal empire of the spirit survives”.

MIORIȚA

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 76.8 x 56.5 cm, nedatată

Miorița, colaj şi tehnică mixtă pe hârtie, 76.8 x 56.5 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57. 8 x 76. 2 cm, nedatată

Miorița, ulei pe pânză, 91.5 x 116.9 cm, nedatată

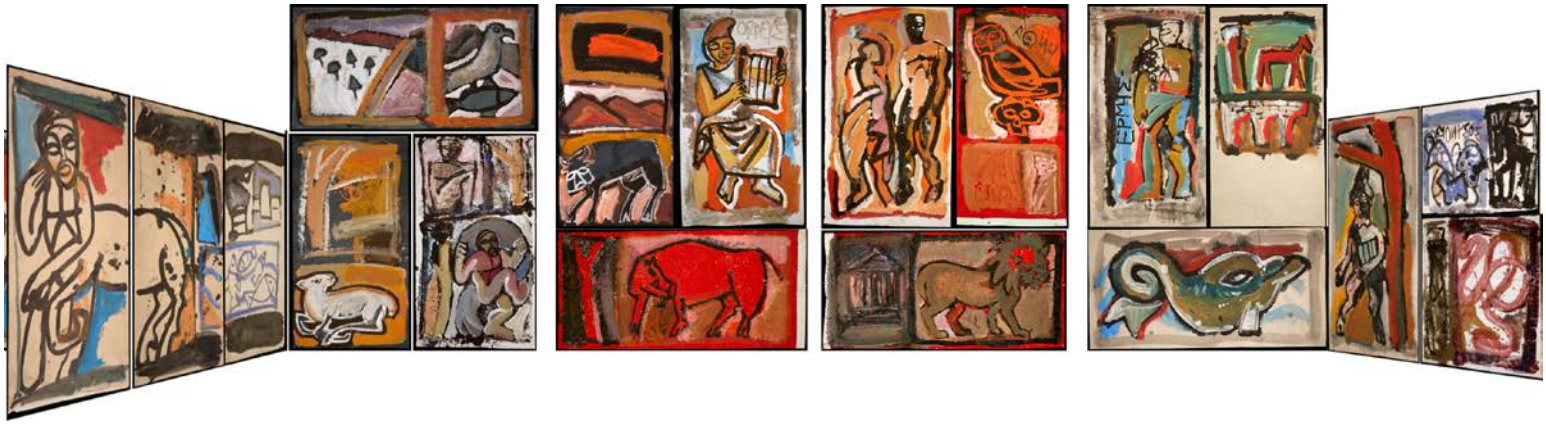
Studiu pentru Miorița, colaj şi marker pe carton, 50.8 x 64. 8 cm, nedatat

ORFEU

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 76.8 x 56.5 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 76. 2 x 55.9 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57.2 x 44.5 cm, nedatată



Orfeu, proiect mural, tehnică mixtă pe hârtie, 2000

DE LA CUCUTENI LA GLOBALIZARE

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57. 8 x 76. 2 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 76.8 x 56.5 cm, nedatată

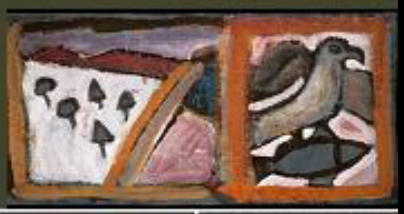
Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57. 8 x 76. 2 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57. 8 x 76. 2 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57. 8 x 76. 2 cm, nedatată

Compoziție, tehnică mixtă pe hârtie, 57. 8 x 76. 2 cm, nedatată

Petru Ursache (n. 15 mai 1931), etnolog, estetician, istoric literar. Profesor emerit al Universității "Al. I. Cuza", unde a predat Estetica şi Etnologia, distincție obținută după 1989. La Facultatea de Teologie Ortodoxă a ținut cursul de Estetică Teologică (1992 – 2002). Conduce doctorate în Etnologie, colaborează la mai multe publicații din țară, îngrijeşte ediții şi antologii în domeniile umanisticii.

Volume publicate, selectiv: *Poetica folclorică* (Editura Junimea, 1976); *Prolegomena la o estetică a folclorului* (Cartea Românească, 1980); *Titu Maiorescu, esteticianul* (Editura Junimea, 1987); *Eseuri etnologice* (Cartea Românească, 1986); *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade* (Editura Coresi, 1994); *Sadovenizând, sadovenizând...Studiu estetic şi stilistic* (Editura Junimea, 1994); *Etnoestetica* (Editura Institutului European, 1998); *Cazul Marie. Sau despre frumos în folclor* (Editura Junimea, 2001); *Înamorați întru moarte sau Eros Poesis la Cezar Ivănescu* (Editura Timpul, 2004); *Antropologia, o ştiință neocolonială* (Editura Timpul, 2004); *Etnosofia* (Editura Paideia, 2004); *Mic tratat de estetică teologică* (Editura Eikon, 2009).

Petru Ursache, portret de Ştefan Arteni